

الكتور أحمد هبيل

كتاب السنن الأربعة





ذَلِكَ نَبَاكِتِ ابْنِ بَكْرِ



الكتاب: دراسات أدبية

المؤلف: د. أحمد هيكال

تاريخ النشر: ٢٠١٠ م

الطبعة: الأولى

رقم الإيداع: ٢٩٧٩ / ٢٠١٠

التقديم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-064-4

حقوق الطبع والنشر محفوظة

لدار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة - مصر

ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو مجزأً أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برصته على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

© Exclusive rights by

Dar Ghareeb for printing pub. & dist.

Cairo - Egypt

No part of this publication may be translated, reproduced, distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

الناشر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطبع:

١٧ شارع دوبار لافورغلي (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٧٩٤٢٠٧٩، فاكس: ٠٠٢٠٢٢٧٩٥٤٢٢٤

التوزيع:

٣ شارع كامل صدقي الضجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

الكتور أحمد هيكل

ذكر النساء الجليلات

الطبعة الثانية

١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

أستاذي الدكتور أحمد هيك

... في رحاب الله

كنتَ -وَسْتَظِلُّ- منارة هادية نقبس منها
قيما خلقية رفيعة...

وها أنذا أرد ذرة مما لكم على -وعلى
أجيال كثيرة - من أفضال؛ بطبع تراثكم
المتفرد.. وفاء لكم، وتقديراً لأفضالكم.

تلميذك

الدكتور محمد عبد العزيز الموافي

الاهداء

إلى روح صديق العمر، الفقيه الحبيب
الأستاذ الدكتور عبد الحكيم بليغ، الذي
رحل عن دنيانا ونحن أشد ما نكون حاجة
إليه. فترك رحيله في حياتنا فراغا لا يُملأ،
وخلف في قلوبنا جراحا لا تبرا.. رحمه الله،
وجعل الجنة مثواه، جزاء ما قدم لوطنه وأمه
من علم غزير، وأدب رفيع، وحب عظيم.

أحمد هيكل



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

هذه مجموعة من البحوث والمقالات، مما قدمت إلى بعض المؤتمرات الأدبية، ومما نشرت في بعض المجلات المصرية والعربية.. ولأن المؤتمرات التي أصغت إلى البحوث قد انقضت حلقاتها، ولأن المجلات التي نشرت المقالات قد طويت صفحاتها، فقد بدا لى أن أجمع هذا الشتات بين دفتي كتاب، على أمل أن يكون ذلك أكثر فائدة وأعم نفعاً وأبعد أثراً. وقد جرت سنة الكتاب قديماً وحديثاً على مثل هذا الصنيع.. وطبيعى أن تتفاوت هذه البحوث والمقالات زماناً كما اختلفت مكاناً، حتى لقد مضى على بعضها نحو عشرين عاماً، منذ كتبت أولاً إلى أن رأيت جمعها في كتاب أخيراً، وقد كان هذا من شأنه أن يغرينى بتغيير في بعض المقالات، أو بإضافة إلى بعض البحوث. ولكنى آثرت أن أنشر مادة هذه المجموعة كما كانت يوم ظهرت أول مرة، دون تغيير أو إضافة، لأنها في نظرى تمثل زمانها، وتعبر عن كتابها أيام سطرها.. فمن الخير أن تبقى كما هى، رعاية لهذا الجانب التاريخي من حياة الموضوع المكتوب وحياة القلم الكاتب.

وإنى لأرجو أن يجد القراء نفعاً فيما تقوله هذه الصفحات، فهذا غاية ما أملت حين سطرته مفرقة أولاً، وحين أخرجتها مجمعة أخيراً..

والله وحده هو الكفيل بتحقيق الآمال.

القاهرة - الدقى - مارس ١٩٧٩م.

أحمد هيكمل

القسم الأول

حول بعض قضايا الأدب

- الأديب بين الحرية والالتزام.
- الأديب العربي والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية.
- الشعر العربي المعاصرين الأصالة والتجديد.
- توثيق الارتباط بالتراث العربي.
- تراثنا الأدبي والأدب الأوربي.
- موسيقى الشعر بين التقيد والتحرر.
- لغة المسرح بين الشعر والنثر.
- الشعر الشعبي الأندلسي.

الأدب بين الحرية والتزام

لا يزال موضوع حرية الأديب - ومفهوم هذه الحرية ومداهها، والغاية منها - من الموضوعات التي يثار حولها الجدل، وتختلف عليها وجهات النظر، ولا يتضح فيها عند كثيرين وجه الصواب. ولا تزال قضية التزام الأديب - ومعنى هذا الالتزام، وحدوده، وهدفه - من القضايا التي تتعارض أمامها الأفكار، وتتصادم الآراء، ولا يقال عنها ما يعتبر فصل الخطاب.

ولست أزعم أنى سأميط اللثام عن وجه الصواب في هذا الموضوع بهذه الكلمات، أو أعتبر فصل الخطاب في تلك القضية ما سأسطره على هذه الصفحات. ولكنى فقط سأحاول أن أسهم بمجهود متواضع جداً في قضية معقدة جداً، راجياً أن يكون هذا المجهود بمثابة شعاع من نور، يضيء بعض جوانب هذه القضية، ويساعد على حل بعض ما تعقد من أمرها.

وفى رأيي أن من أهم أسباب التعارض بين وجهات النظر التي عالجتها هذا الموضوع، ذلك الشكل الذى يطرح به عادة، وهو الشكل الذى أخذ صورة المواجهة المختصة بين «الحرية» من جانب و «التزام» من جانب آخر. فهذا الشكل يجعل «الحرية» معادية للتزام، ويفرض ابتداء مناقضة أحد المعنيين للآخر..

وليس من شك فى أن من أسباب عرض الموضوع بهذا الشكل، فهم كل من «الحرية» و «التزام» لدى البعض فهما معينا، يؤدى بالضرورة إلى هذا التناقض والتعارض والتعادي. ولا يمكن أن نغفل هنا أن من أسباب هذا كله، اختلاف النظرة إلى الغاية من الأدب بين «الحريين» و «اللتزاميين»، وهو اختلاف له جذور فلسفية أو فكرية، ترجع إلى عهد أفلاطون في العصور القديمة، وتمتد إلى عهد «سارتر» في العصر الحديث.

ومن هنا بنى المتادون بالحرية وحدها - والرافضون للالتزام - رأيهم على أسباب عديدة من أهمها: فهمهم للحرية، وتحديددهم لغاية الأدب، وحرصهم على مستواه، ثم تعلقهم بفكرة الخلود. أما فهمهم للحرية فقائم على أن الحرية هي الاختيار الإرادى، الذى لا يعوقه عائق ولا يقيده قيد مهما كان، وذلك لأن أي معوق أو قيد، من منافيات الحرية، بل من مناقضات معناها، فإما حرية كاملة، أو لا حرية أصلا. وأما تحديددهم لغاية الأدب، فنبنى على أن الأدب لا غاية له من غير طبيعته الفنية، وأنه لا وظيفة له إلا وظيفة كل الفنون، وذلك لأن أية غاية أخرى، أو أية وظيفة غير الوظيفة الفنية، إنما تفرض على طبيعة الأدب، وتخرج به عن حقيقته، وهنا يبرز السبب الثالث من أسباب رفض «الحريين» لفكرة الالتزام، وهذا السبب هو حرصهم على المستوى الرفيع للإنتاج الأدبى. فهم يرون أن الأدب إذا فرضت عليه غاية أو هدفاً، أو جعلت له وظيفة من غير طبيعته الفنية، أصبح وسيلة لتلك الغاية، وأداة لتحقيق الغرض الذى من أجله وظف هذه الوظيفة. وبذلك تتركز العناية بالغاية، ويوجه كل الاهتمام إلى الهدف، وكل ذلك سوف يكون على حساب الوسيلة، أى الأدب نفسه. وتصل المسألة إلى قاع الحضيض إذا كان هذا الهدف سياسياً أو مذهبياً، حيث يتحول الأدب إلى دعايات ممجوجة، ومنتشورات باردة، وكتابات - مهما بلغت من حسن النية - فهي بعيدة عن طبيعة الفن، وهذا يسلم إلى السبب الرابع من أسباب رفض «الحريين» للالتزام، وهذا السبب هو تعلقهم بفكرة الخلود، فهم يرون أن الأدب إذا شغل نفسه بأمور الحياة اليومية، والمشكلات السياسية والاجتماعية، فسوف يتخلى عن مبررات خلوده. وذلك أنه سوف يرتبط وجودا وزوالا بوجود هذه الأمور اليومية والمشكلات العارضة وزوالها، فالنص الأدبى سوف يهتم به ما دام الموضوع الذى يعالجه موضع اهتمام الناس، حتى إذا ما انتهى الموضوع وحل موضوع آخر محلّه، انتهى الاهتمام بالنص وفقد أسباب بقاءه، وهذا بخلاف ما لو تركّ الأدب هذه الموضوعات اليومية، والمشكلات السياسية والاجتماعية ونحوها، ليشغل نفسه بالموضوعات الباقية، كتلك المعانى المجردة والحقائق المطلقة التى لا تختلف باختلاف الزمان، ولا تتغير بتغير المكان. إن الأدب - في رأى رافضى الالتزام - يربط نفسه بأسباب البقاء إذا سما إلى هذه الموضوعات التى من صفاتها البقاء، ويشد نماذجها إلى عالم الخلود إذا خلق في تلك الأجواء التى هى سماوات الخلود!

وهكذا نرى كيف بنى هؤلاء «الحرىون» رأيهم على فهمهم للحرية بأنها الاختيار الإرادى، وعلى تحديدهم لوظيفة الأدب بأنها وظيفة فنية خالصة لا تهتم بنهاية أخرى مهما كانت، ثم على حرصهم على المستوى الرفيع لفن القول، بافتراض أنه سيهبط لو أصبح الأدب وسيلة لا غاية، وأخيرا على تشبثهم بفكرة خلود الأدب، على اعتبار أن ربطه بالموضوعات الوقتية سوف يجعل عمره وقتياً أيضاً.

كذلك أقام المنادون «بالالتزام» فلسفتهم على أسس رئيسية، أبرزها: فهمهم الخاص للحرية، وتصورهم المعين لوظيفة الأدب، وموقفهم الفكرى من موضوع الخلود، ثم تفسيرهم المصحح لمبدأ الالتزام. فهؤلاء «الالتزاميون» يرون أن الحرية ليست مجرد الاختيار الإرادى، وإنما هى الاختيار الإرادى «الواعى»، ويمثل هذا القيد الأخير - الواعى - عندهم قيمة خطيرة، بل عنصراً أساسياً من عناصر الحرية الحقيقية، ويقولون: إن مجرد الاختيار الإرادى قد يمثل حرية اللهو والعبث والطفولة بل الجنون، «والواعى» وحده هو الذى يحقق مفهوم الحرية الصحيحة، ويؤكد قيمتها الإنسانية الحقة، لأن الوعى هو الذى يفرق بين الحرية والانطلاق الساذج أو التخبط الأحمق، أو الإرادة البلهاء، التى لا تفتقر كثيراً عن «اللاإرادة»، وبعضهم يقدم هذا المثل الحى المحسوس لتوضيح معنى الحرية الحقة فيقول: لو تصورنا مثلاً ثلاثة أشخاص في مفترق طرق، الأول يعرف أين تودى هذه الطرق، ولكنه لا يستطيع السير في الطريق الذى يوصله إلى غرضه، بل يكره على السير في غيره. أما الشخص الثانى فلا يعرف أين تودى هذه الطرق، ولكنه يختار أحدها ويسير فيه بملء إرادته. وأما الثالث فيعرف أين تودى هذه الطرق، ويعرف أيضاً إلى أين يريد الذهاب، ثم يختار ما يلائم قصده منها وما يوصله إلى هدفه من بينها، فيسير فيه. لو تصورنا وجود مثل هؤلاء الأشخاص الثلاثة، وحاولنا معرفة أيهم يتمتع بالحرية الحقة، لاستبعدنا الشخص الأول، لأنه قد فقد إرادة الاختيار. أما الشخص الثانى، فمستبعد كذلك من أن يكون متمتعاً بحرية حقه، لأنه يرغم اختياره لطريقه بإرادته، لا يعرف هذا الطريق، ولا يدرك ما يودى إليه، إنه يستخدم إرادته دون وعى وبلا إدراك، فلا يمكن أن يوصف مثل هذا الاختيار الإرادى بأنه حرية حقيقية، لأنه ليس إلا اختياراً أحمق أو مجرد عبث أو خبط عشواء. وأما الشخص الثالث، فقد تمتع بالحرية الحقيقية، نتيجة اجتماع الإرادة «الواعى» معاً وهكذا -

كما يقول صاحب هذا التشبيه - لا قيمة لمجرد الوعي ولا عبء لمجرد الإرادة، ولا تتحقق الحرية بصورة إنسانية ذات قيمة إلا باقتران الإرادة بالوعي وتحقيقهما جميعا.

و «الالتزاميون» يرون كذلك أن الأدب وسيلة لا غاية، وسيلة عظيمة إلى غاية أعظم، هى تحقيق حرية الفرد، واشترائية المجتمع، وسعادة الفرد والمجتمع كليهما في ظل حياة إنسانية أفضل، وهم يقولون: إن الأدب نشاط إنسانى خلاق، يجب أن يتجه إلى الإنتاج لا إلى الاستهلاك، وأن الأدب قوة محرّكة هائلة لا يليق أن تبذل في مجرد المتعة الفنية مهما قيل إنها روحية أو نفسية أو عقلية، بل يجب أن تستخدم تلك المتعة في تحقيق غاية أعظم، وهى تحقيق حلم الإنسان بحياة أفضل، وقد مثل بعضهم لهذه القضية بصورة حية لا تخلو من بعض المبالغة، ولكنها لا تخلو من كل الحق، فقال: إن الأديب يشبه حامل مدفع رشاش عامر بالطلقات، وإن القول بالأغاية للأدب إلا الغاية الفنية، لمساو للقول بأن الحامل هذا المدفع أن يطلق كل ما فيه من قذائف كيفما اتفق، أو دون إصابة أى هدف أصلا، حيث يكتفى حامل المدفع بما يحدثه لديه صوت الذوى ومنظر اللهب، من نشوة عبثية هوجاء، لا تزيد عن نشوة الأطفال وهم يفجرون مفرقاتهم الصغيرة في أيام الأعياد.

وتنبثق من هذه النقطة ردودهم على مسألة المستوى الرفيع للأدب، وخوف أعداء الالتزام من هبوط هذا المستوى، إلى أن يصل إلى حد الإعلانات والدعايات. وهنا يقول دعاة الالتزام: إنه لا خوف على مستوى الأدب أصلا من جراء جعله وسيلة لا غاية، وذلك لأن أحدا لم يقل بوجود قيام الغاية على حساب الوسيلة، ولذا لن يتحول الأدب أبدا - ما دام أدبا - إلى شيء آخر غير الأدب، ولن يكون في وقت من الأوقات دعاية أو إعلانا أو كتابة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو مذهبية، خالية من الفن العالى وخصائص الأدب الرفيع، اللهم إلا على أيدي ناقصى الأدوات، أو الجاهلة أو الدخلاء على الأدب، أو المفروضين عليه. ويمضى أصحاب الالتزام قائلين: إن الأدب الذى نتحدث عن «الشرام» يجب أن يكون أدبا قبل أى صفة أخرى، فالمسرحية الملتزمة يجب أن تكون مسرحية من الناحية الفنية، وكذلك الرواية والقصة وبقيّة فنون القول، يجب أن تتوفر لها كل الأشرط الفنية المطلوبة لجنسها الأدبى، بل يجب أن تكون على حظ عال من الناحية الفنية، حتى تكون وسيلة ناجحة نعتد عليها في تحقيق الغاية «الملتزمة» والهدف الكبير. فوجود الأدب ورفقه فنيا من الأمور الضرورية بحكم «الالتزام» نفسه، وطبيعى أن من الاعتمال الشاقة أن

يراعى الأديب الوسيلة كما يراعى الغاية، وأن يهتم بالقيمة الفنية للنص الأدبي اهتمامه بالغرض الذى وظف هذا النص لتحقيقه. ولكن الأعمال العظيمة دائما شاقة ومجتهدة، وهذا ما يليق بمن يتصدون لمهمة الخلق والمعاناة من الأدباء الفنانين «الملتزمين»!

ويعترف دعاة الالتزام بأن كثيرا من الأعمال الأدبية أخفقت لأنها اهتمت بالغاية وحدها، ولكنهم يؤكدون أن أعمالا أخرى كانت أشد إخفاقا لأنها عنت بالوسيلة فحسب، ثم يقولون: إن الأعمال التى تهتم بالغاية وتعنى بالوسيلة، بحيث تلتزم بالهدف النبيل وتحقيقه بالتعبير الأدبي الرفيع، تكون من غير شك هى الأعمال الأدبية الممتازة التى تليق بالأديب في العصر الحديث.

ويجر هذا الحديث إلى موقف «اللتزاميين» من موضوع الخلود، ودفاعهم ضد اتهام الأدب بالفناء والابتذال والوقية، إذا ارتبط بالموضوعات اليومية والمشكلات السياسية والاجتماعية، وهم في هذا المجال يرون أن تصور خلود الأدب بارتباطه بالمثل والمجردات والحقائق الخالدة، إنما هو وهم كبير قد تورط فيه كثيرون منذ أقدم العصور. وذلك لأن الارتباط بالمجردات بعيدة عن «المواقف» لا يخدم قضية الإنسان، ولا يحل شيئا من قضاياها، لأن المعنى المجرد يمكن أن يتحدث عنه الأديب «الملتزم» والأديب «المتنصل» والكاتب المحق والكاتب المبطل. وهكذا تكون المسألة متاهة، بل تضليلا ولهوا وعشا بالألفاظ لا غناء فيه، وإنما يكون الكلام ذا قيمة إذا ارتبط «بموقف»، حيث يتحدد الحديث ويتضح دور المتحدث وقيمة ما يقول، فيقبل إن كان جادا، ويرفض إن كان مجرد كلام خادع بقيم جمالية هي كالحلوى التى توضع في السم لتعين على تجرعه والانتحار به! إن موضوع الحرية مثلا، يمكن أن يتحدث عنه الغاصب الاستعماري الأبيض، ويمكن أن يتحدث عنه المغتصب المنهوب الأسود، وسوف يكون الحديث مختلطا ومتشابها إذا دار حول المعنى، المجرد، وتجنب معالجة الحرية من خلال «موقف» أما إذا كان الحديث عن الحرية من خلال «موقف» الأبيض من حرية الأسود، فهنا سيكون الحديث ذا قيمة، حيث يتكشف «موقف» الأبيض وبين دوره، فيكون إما مع الحرية حقيقة إن كان مع الزنجي ضد الاستعمار، وإما ضد الحرية، إن كان ضد الزنجي مع هذا الاستعمار. ومثل هذا يمكن أن يقال في حديث الغربى عموما عن الحق والعدل والسلام، فإن الحديث إذا دار حول المعنى المجرد كان خادعا وزائفا

برغم إيهامه التعلق بالمثل الأعلى والمعنى المجرد الخالد، أما إذا دار حول «مواقف» ترتبط بالحق والعدل والسلام، كقضايا اللاجئين الفلسطينيين، والأرض العربية المغتصبة بقوة السلاح، والسلام المهدد في أرض السلام، إذا دار الحديث حول هذه المواقف، اتضح بجلاء قيمة هذا الحديث وقيمة قائله، لأنه إما أن يكون مع الحق والعدل والسلام فعلاً، أو يكون مع المعنى المجرد القابل للتصوي والمناجزة واللعب بالألفاظ. وهكذا يدافع «الالتزاميون» عن فكرتهم في عدم ربط الأدب بالمجردات، وعدم التخلي عن المواقف توهماً للخلود، ويكاد الالتزاميون يعكسون القضية، فيثبتون أن الخلود الحق إنما يكون للأدب الذي يخدم قضايا الإنسان المعيشة، وحياته الفعلية، ويحقق له الحرية، ولمجتمعه الاشتراكية، وينقل الفرد والمجتمع كليهما إلى حياة إنسانية أفضل.

بقيت مسألة جدية بالإيضاح، وهي التفسير المصحح لمبدأ الالتزام. وذلك الإيضاح ضروري، لأنه يخلص مفهوم هذا المبدأ من كثير مما علق به من شوائب ليست منه، وإنما ارتبطت به نتيجة لظروف شتى. «فالالتزام» يوحي لكثيرين بالإنزام، ويرتبط عند عديدين بتسخير الأدب لخدمة النظم السياسية، أو الحكومات، أو الأحزاب، أو القيادات والزعامات، وما إلى ذلك. وهذا كله خطأ قد ساعد على انتشاره تورط بعض الكتاب - في كثير من البلاد - في تسخير أقلامهم هذا التسخير، ثم تعليق آثامهم على مشجب «الالتزام» المزعوم، تماماً كما تملأ السجون في بعض البلاد باسم الحرية، وكما تشن حروب باسم السلام!!

إن مفهوم الالتزام - كما يصححه أصحابه بعيداً عن انحرافات أدعيائه - هو أن يتخذ الأديب - بمحض إرادته واختياره الحر - موقفاً فكرياً وعملياً من قضايا وطنه ومشكلات قومه، وأزمات الإنسانية جمعاء، بحيث يكون هذا الموقف الفكري العملي مناصراً لقضايا الحق، ومسهماً في حل مشكلات التقدم، ومؤازراً لكل عمل بناء يقصد إلى تفريغ أزمات الإنسان المعاصر في كل مكان. وتكون الغاية النهائية من كل ذلك: توفير الحرية للفرد، وتحقيق الاشتراكية للمجتمع، ومساعدة الفرد والمجتمع دائماً على أن يسعدا بحياة أفضل.

بقيت حاشية صغيرة، وهي أن دعاة «الالتزام» في العصر الحديث هم «الواقعيون

الاشتراكيون» و «الوجوديون». أما الواقعيون الاشتراكيون» فينادون بأن تكون كل أجناس الأدب هادفة أو ملتزمة. وأما «الوجوديون» فينادون بالالتزام في فنون الأدب الموضوعية، كالمسرحية والرواية والقصة. أما الشعر فيعفونه من الالتزام. ويعمل «سارتر» ذلك الإغفاء بأن الشعر له لغة خاص، هي غاية في ذاتها، ولا يمكن بطبيعتها تلك أن تكون وسيلة لغاية أخرى. فلهذا الشعر - كما يقول «سارتر» - أشبه بلغة الموسيقى والرسم، لا يمكن أن تطالب بدلالات موضوعية خارجة عن طبيعتها، ولذا لا يطلب من الشعر - أولاً ينتظر منه - «الالتزام».

وواضح من كل ما تقدم أن حدود «الالتزام» ترفض أى إلزام من الخارج ولا تعترف بأي ضغط أو توجيه غير ضغط الإيمان الذاتي وتوجيه الضمير الحى.

وواضح كذلك أن الحرية - على وجهها الصحيح - ليست مجرد الاختيار الإرادى، لأن ذلك يمكن أن يكون عن تخبط أو جهل أو عبث. وإنما الحرية هي الاختيار الإرادى «الواعى».

وواضح بعد ذلك أن الأديب المختار الواعى لا يمكن أن ينتج أدبه بلا هدف وأن هدفه سوف يكون - قبل كل شئ - تحقيق الضرورات الملحة التى تتطلبها اللحظة التى يعيشها ويعيشها وطنه، ويحيها وتحياها أمته، ويتأثر بها هو ووطنه وأمه من خلال ارتباط أجزاء العالم وتشابك مشاكله وتشابه العائشين على كوكبه، من سبب ضاربة تجمعها المصلحة المشتركة في الانقياض على القطيع الوداع، ومن حملان مطاردة تجمعها كذلك المحنة المشتركة في التجمع للوقوف في وجوه أطماع الضواري. أجل إن الحرية الواعية تدعو تلقائياً إلى الاتجاه إلى هدف، والهدف بالضرورة هو ما تحتتمه ضرورة الوجود. أولاً، والحياة الأفضل ثانياً. فلا يمكن أن يترك إنسان حر وواع بيته وقد شبت فيه النار، أو يترك ابنه وقد هاجمه ذئب، ثم يعتزل بعيداً ليفنى للزهور أو للطيور، أو ليتحدث عن الكاس والطاس، فبيته أولى بأن يهرع إلى إطفائه، وابنه أجدر بأن يسرع إلى إنقاذه.

وهكذا نرى الأتعارض بين حرية الأديب والتزامه، بل إن الحرية الحق - وهي «الحرية الواعية» - تجس تلقائياً إلى «الالتزام».. وأديب العصر بحق هو الحر الملتزم.



الأديب العربي*

والصراع ضد الصهيونية والإمبريالية

مهما كان الخلاف على وظيفة الأدب، فلا شك في أنه قوة فعالة لها تأثيرها على الفرد والمجتمع، ومن هنا لا مجال للمجدل في وجوب اتجاه هذه القوة الفعالة إلى التأثير على كل فرد وعلى كل مجتمع لصالح الوجود العربي والمصير العربي والشعب العربي الذي يعبر عنه هذا الأدب. وحتى لو لجأنا إلى الأخذ بأى رأى من تلك الآراء التى تتحدث في وظيفة الأدب أو غايته، فسوف نرى أنفسنا آخر الأمر عائدتين إلى هذا المبدأ الذى لا شك فيه، وهو وجوب اتجاه الأدب بكل طاقته إلى خدمة القضية العربية الأساسية وهى قضية مواجهة الصهيونية والإمبريالية العالمية، في مشاركة جادة لكل القوى المناضلة الشريفة، التى تتصدى لهذا الخطر المحدق.

فإذا قلنا: «إن وظيفة الأدب التعبير عن مشاعر الإنسان إزاء الحياة»، فنحن واجدون أن مشاعر الإنسان العربي مثقلة دائماً بهذا التهديد الذى يواجهها في ضراوة من قبل الصهيونية والإمبريالية. والصدق الفنى يقتضى أن يكون تعبير الأدب العربي عن هذا التهديد هو التعبير الأساسى الذى يتقدم كل شيء سواه.

وإذا قلنا: «إن وظيفة الأدب نقد الحياة» فنحن واجدون أن الحياة العربية مشحونة بآثام الصهيونية وجرائم الإمبريالية. وحتى ما لم يظهر فيه أثر تلك الآثام والجرائم، فإنه راجع في حقيقة الأمر إلى ما جرّه علينا هذا الخطر المحدق الذى انتزع أجزاء عزيزة من الأرض العربية، ورائح يستعد لانتزاع أجزاء أخرى، واستطاع بمعاونة الإمبريالية العالمية أن يربح بعض الجولات وأن يستنزف الكثير من طاقات الأمة العربية التى كان من الممكن أن توجه إلى التقدم والرخاء. وهكذا يتحتم على من يرى «أن وظيفة الأدب نقد الحياة» أن يكون هذا

* هذا البحث من بحوث المؤتمر للتاسع للأدباء العرب، الذى عقد في تونس في شهر مارس سنة ١٩٧٣. وقد نشر في مجلة الهلال عدد مايو من العام نفسه.

الخطر الصهيوني الإمبريالي مجاله الأول، الذى يتقصد آثامه ويجسم جرائمه، ويصير بما تركته أياديه الملوثة على أرضنا وواقعنا وتاريخنا من جراح.

ولئن قلنا: «إن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للإنسان» فلا مرأى في أن تحقيق هذا التوافق للنفس العربية لا يتم إلا بمعالجة الداء الحقيقى الذى تسلك إلى تلك النفس في صورة قلق حيناً، وفي شكل إحساس بالهوان والهزيمة حيناً آخر، ثم في هيئة حزن قاتل مرة، وفي قناع استخفاف ساذج مرة أخرى، حتى كانت النتيجة هى بلبلة هذه النفس، وتمزقها أو عدم توافقها إن صح هذا التعبير. ومن هنا كان على من يرى «أن وظيفة الأدب تحقيق التوافق للنفس»، أن يعالج هذا الداء، داء الصهيونية والإمبريالية، بحيث يحقق بهذا العلاج علاج النفس العربية التى ابتلاها العدو - الصهيوني الإمبريالي - بعدم التوافق.

ونستطيع أن نمضى ما وسعنا المضى مع بقية الآراء المتشعبة في وظيفة الأدب وغايتها، لنرى أنفسنا آخر الأمر عائدين إلى الحقيقة التى لا مرأى فيها. وهى وجوب اتجاه الأدب بكل قوته إلى خوض معركة المصير - إلى جانب القوى الأخرى - ضد الصهيونية والإمبريالية العالمية.

وسوف يقال - كما قيل دائماً - «إن ذلك توجه للأدب يتنافى طلاقته، أو تقييد يعوق حريته، أو إلزام يعارض طبيعته». غير أن هذا القول ومثله مما يلقى بحسن نية أو بسوء قصد، قد فرغ الجادون من تفنيده والرد عليه، ولم يعد له مجال فى أى نقاش علمى أو أدبى جاد. فالحرية المفروضة للأدب لا يعوقها القول بقيمة هذا الأدب العظيم، وقوته الفعالة، ووجوب اتجاه هذه القيمة إلى إسعاد الإنسان وتحقيق حريته وكرامته ورفاهيته.

على أن المسألة ليس فيها أى إلزام أو قهر أو تسخير، وإنما فيها ترشيد فقط إلى ما ينبغى أن يكون عليه أديب نحو وطنه وقومه، بحيث يجند أدبه باختباره للوقوف به في صف المقاتلين ضد الصهيونية والإمبريالية.

وسوف يقال أيضاً - كما قيل كثيراً -: «إن ذلك يضعف الأدب، ويجعل منه كتابات إعلامية ممجوجة، أو فى أقل تقدير، يهبط به عن المستوى الفنى العالى». وهذا القول - هو الآخر - مردود بأن الحديث عن الأدب الحق الذى استوفى كل القيم الأدبية المطلوبة، مع اتجاهه موضوعاً، ومضموناً إلى هدف الفضال ضد الصهيونية والإمبريالية. إن أى كلام هابط

فنيا لا يدخل في حديثنا، ولا يشفع له حسن نيته أو مجرد معالجته لموضوع نضالي ضد عدونا الضارى، بل لا بد أن يكون العمل أدبا قبل كل شيء، ثم يقال عنه بعد ذلك إنه ضد العدو وملتمزم بقضية العروبة، أو أنه يضرب في واد آخر أو يهتم بقضية أخرى.

وهكذا نرى أن الأدب الحق، والأدب الحر الصادق، والأدب المعبر، والأدب الناقد، والأدب المعالج - إنما هو الأدب الذى يجند نفسه باختياره ليقف في صف المناضلين ضد أعداء العروبة، من صهيونية وإمبريالية. وأن أى أدب يشغل نفسه بشئون أخرى - ونحن في هذه المرحلة من تاريخنا - إنما هو أدب أقل ما يوصف به أنه أدب متخلف، أو منفصل عن الواقع، أو غير ملبٍ لمتطلبات العصر..

إن النار إذا شبت في قرية، كان العمل المطلوب من كل شاهد للحادث أن يسهم في إطفاء الحريق. وليس من الحرية في شيء أن يعتزل أحد أبناء القرية في ركن قصي والنار تاكل قرينته.. إن ما تواجهه الأمة العربية الآن ربما كان أنقطع مما تواجهه تلك القرية التى تحيط بها التيران ويهددها الدمار.. ولذا كان الحديث في وجوب اتجاه الأدب إلى مواقع النضال ضد هذا الخطر، حديثا بديها لا يحتاج إلى أن نقيم عليه أى دليل أو أن نلطمس له المبررات، إلا إذا كانت البديهيات تحتاج منا إلى هذا الجهد الضائع.

ولكن كيف يمكن أن نفيد من اتجاه الأدب هذه الوجهة الصالحة؟.. هل مجرد خوضه معارك النضال ضد الصهيونية والإمبريالية هو المطلوب مهما كانت طريقته في هذا المعارك النضالي؟.

فى الحقيقة لا بد من ترشيد يمكن معه للأدب العربى المناضل أن يودى دوره على أتم وجه وأحسنه، حتى لا يخفق في معركته، أو يسقط في الميدان صريع الحماس وحده، دون الأخذ بأسباب النصر.. لا بد للأدب في صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية من أسس يعتمد عليها، ومن عدد يأخذ بها، ومن خطط يتحرك بمقتضاها، أو بتعبير عصرى ملائم «لا بد من استراتيجية أدبية صحيحة».. فما هى تلك الأسس، أو العدد؟ أو ما هو التخطيط السليم للأدب العربى في تلك المرحلة؟ وما الذى يحقق تلك الاستراتيجية الأدبية الصحيحة؟

لا شك في أن الأساس الأول هو المعرفة الصحيحة بالعدو بجانيه، الجانب

الصهيوني والجانب الإمبريالي.. فلا بد من ثقافة كافية للأديب العربي تبصره بالحجم الحقيقي للعدو وبكل مخططاته وأهدافه ووسائله وأساليبه، كل هذا حتى يتعامل الأدب العربي في صراعه ضد هذا العدو على بينة وبصيرة، وحتى لا يتورط في أخطاء تهوى بنتائجها إلى مهاوى الإخفاق، فأى جهل بالصهيونية تاريخها وواقعها وخطتها وأهدافها ووسائلها، وأى تغافل أو غفلة عن الإمبريالية وحقيقتها وأطماعها وحيلها ومؤسساتها ومراكزها وغاياتها - يورط الأديب المتصدى لصراع الصهيونية والإمبريالية في إخفاق مضحك، ويجعل عمله - مهما كان مخلصا - نوعا من «الدون كيشوتية» ومحاربة طواحين الهواء..

ومثل وهذا الجهل أو التغافل أو الغفلة، المبالغ في التقدير وتضخيم الحجم، فهذه وتلك شأنها شأن التهوين المبني على الجهل أو التجاهل. حيث يؤدي كل إلى البعد عن الحقيقة. والخرب في ميدان من الوهم لا ينفع شيئا بل يضر أشياء وأشياء.

والأساس الثاني هو الاقتدار الفني الأدبي الصحيح. وذلك بأن يكون كل ما ينتج من أدب نضالي أدبا حقيقيا مستوفيا لأشراط الأدب في كل نوع من أنواعه، بحيث يكون الشعر شعرا حقيقيا، بل عاليا فنيا في مستواه الشعري، وبحيث تكون القصة قصة حقيقية، بل رفيعة المستوى في المجال القصصي، وبحيث تكون المسرحية مسرحية فعلا، بل عظيمة القيمة في الميدان المسرحي، وهكذا.. وذلك لكي يتحقق الأثر المطلوب من العمل الأدبي، ويؤدي وظيفته النضالية عن طريق احترامه والتأثر به والاقتناع بما يريد هذا العمل أن يقول. وبغير ذلك يفقد العمل احترامه، وتضيع قيمته، ولا يكون له تأثير أو يكون له تأثير عكسي، بما يجلب من سخط وسخرية وازدراء.

والأساس الثالث، هو التثبيت بروح الإصرار، بأن يصبر هذا الأدب على النصر في هذا الصراع ضد الصهيونية والإمبريالية، ويهيئ الناس لهذا النصر، ويحملهم على الأخذ بأسبابه الحضارية والسياسية والفكرية، ويبعد بهم عن التعلق بالأماني والأوهام والاعتماد على الغير، كما ينأى بهم عن اليأس والتحلل والرغبة في الخروج من المازق على حساب الكرامة والتاريخ والعرض والحاضر والمستقبل جميعا.

والأساس الرابع، هو الاعتماد على المنطق الإنساني، الذي يقع أي إنسان في أي

مكان. ومن هنا يجب ترك المبالغات المتورمة، والعنتريات الصاخبة على أن يحل محل ذلك كله اتزان عقلي، وروح إنساني، ومنطق عصري، يشد عقل المتلقي ويهز قلبه ويكسبنا آخر الأمر تأييده، مهما يكن لون هذا المتلقي أو جنسه، أو مكانه من خريطة العالم.

والأساس الخامس هو الجنوح إلى التفاؤل الواعي، وإلى الأمل المتزن، بحيث يتجنب أدبنا المناضل اليأس والسلبية، لما فيهما من منافاة لروح النضال، وبحيث بنأى أدبنا كذلك عن التفاؤل الساذج، الذي لا يبنى على أساس من وضوح الرؤية ولا يقوم على ركيزة من المعرفة الحقيقية بالأبعاد المختلفة لكل شيء في المعركة.

ومن هنا كان على أدبنا في معركته ضد الصهيونية والإمبريالية أن يتجنب كل ما يلقي ظلال اليأس على النفوس، ومن باب أولى عليه أن يترفع عن لطم الخدود، وشق الجيوب، وتحقير الذات، ولعن الماضي، وسب الحاضر، والاسترابة في المستقبل.. وليس معنى ذلك الضحك في موطن البكاء، أو المدح في مواقف القدر، أو تسمية الهزيمة باسم الانتصار، ولكن معناه التعبير عن كل شيء بما يستحقه، ولكن دون فقدان روح الأمل الواعي الذي يبحث عن نور فجر الغد في أحلك ظلمات الأمس واليوم...

وبعد هذه الأسس التي أراها ضرورية لأدبنا العربي في صراعه ضد الصهيونية والإمبريالية، أرى أن الحديث لا يتم إلا بما يكمل هذه الاستراتيجيات المطلوبة. والذي يكمل هذه الاستراتيجيات المطلوبة، هو أن نتوجه بهذا الأدب إلى الداخل وإلى الخارج معاً، بحيث لا يقتصر هذا الأدب العربي النضالي على المجال الداخلي وحده.. وهذا يقتضي أن نختار دائماً من نتاجنا الأدبي ما يمكن أن نترجمه إلى اللغات الحية، وأن نوصله بطريقة أو بأخرى إلى القارئ الأجنبي، وبخاصة في البلاد التي نحتاج أن نكسب فيها انتصاراً لقضيتنا..

ومن الممكن أن تقوم بهذه المهمة «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم»، التابعة لجامعة الدول العربية، باعتبارها المنظمة الأقرب إلى الميدان الأدبي، مع صفتها العربية الشاملة التي تضع عليها مسئولية عربية قومية مشتركة كتلك المسئولة.

وفي هذه المناسبة، أرى أن من الممكن تنوع الأساليب التي يصل بها الأدب العربي المناضل إلى المتلقي الأجنبي، فمن الممكن تسجيل أشعار على أسطوانات بعد ترجمتها ترجمة ممتازة، وأدائها بأصوات مختارة.. ومن الممكن ترجمة مجموعات من القصص

القصيرة، ومختارات من الروايات، وطبعها وتسويقها عن طريق بعض دور التوزيع المحايدة، بعد إغرائها بالريح الوفير، الذى لا مانع - فى رأيي - من أن يكون مغريا بالإسهام الحقيقى والتحمس لنشر مثل هذه القصص والروايات.. ثم من الممكن أن تترجم بعض المسرحيات وتهيا لها فرص العرض فى بعض المسارح الكبرى فى أوروبا وأمريكا وغيرهما، ولا يصح أن نبخل بأية نفقات تبذل فى سبيل توصيل هذا الأدب المسرحى النضالى العربى فى قضية العرب ضد الصهيونية والإمبريالية..

على أنه إذا تعذر الأخذ بهذا كله فلا أقل من تنشيط مراكزنا الثقافية فى الخارج ومكاتب الجامعة، وسفارات البلاد العربية، وما نشترك فيه من معارض ومؤتمرات وندوات وحلقات فى مختلف بلاد العالم، لا مانع من تنشيط كل هذه الأجهزة لكى تسهم بطريق واضح دقيق ودائم فى توصيل أدبنا العربى النضالى إلى المستلقى الأجنبى. وعن طريق هذا الأدب نكسب كل يوم مزيدا من الأصدقاء، ونحظى بمؤيدين عديدين، لا شك أنهم سوف يزدادون باستمرار تزايدنا بنفع فى الضغط على الزأى العالمى لما فيه صالحنا، ونجاح صراعنا ضد أعدائنا الصهيونيين والإمبرياليين.. كل هذا طبعاً بالإضافة إلى توجه الأدب أساساً إلى الداخل، حيث يبصر العربى بقضيته عن طريق الفن، ويشهد دائماً عزيمته ويقوى إرادته، ويجدد نسيج نفسه، ويحول بينه وبين اليأس أو التردد، أو التجزم أو عدم الاستمرار فى النضال، والاقتراب من هاوية الاستسلام الذى فيه النهاية لا قدر الله.

بعد ذلك كله هناك كلمة تحتاج إلى شيء من الإيضاح، وهى تتعلق بالتفسير الحقيقى لمصطلح «إمبريالية»، فالمعروف أن معنى هذا المصطلح هو الاستعمار الجديد، والمعروف أيضاً أنه ينصب أساساً على تلك الدول الاستعمارية الغربية التى عرفت تاريخياً بالاستعمار القديم، ثم غيرت جلدها أخيراً، وعملت على السيطرة بطريق آخر هو طريق الاحتكارات والأحلاف ومراكز القوى والقواعد وما إلى ذلك.. وما دامت المسألة فى الاستعمار الجديد - أو الإمبريالية - مسألة سيطرة وضغط ومحاولة كسب من جانب الدول الكبرى على حساب دولة صغرى، فأننا نرى أن اصطلاح «إمبريالية» لا ينبغى أن يقصر على دول بعينها، وأرى أيضاً أن كل دولة كبرى تميل إلى الضغط والإفادة من دولة صغرى، هى دولة فيها إمبريالية وإن تسمت بأى اسم آخر. فليكن مصطلح «إمبريالية» إذن معادلاً للقهر والسيطرة

والضغط وطلب مراكز نفوذ، وليكن صراعنا ضد «الإمبريالية» موجها لكل من يحاول أن يسيطر علينا أو أن بضغط على واقعنا، أو أن يستغل ظروفنا أو أن يطلب مراكز نفوذ منا، إننا نعداى الصهيونية ومن يعاونونها، في المقام الأول، وصراعنا ضدهم هو صراعنا من أجل الحياة والكرامة. ثم إننا مستعدون في الوقت نفسه لأن نعداى وندخل في الصراع - مهما كلفنا - ضد من يأخذ نفس الطريق الذى سلكه من عاونوا الصهيونية ومكنوها من طعننا وسلب أرضنا.. إننا على استعداد لأن نعداى كل من يسىء إلينا ويضغظ علينا ويحاول أية سيطرة مستغلا ظروفنا، وحتى لو لم يقف علنا مع الصهيونية، ولو لم يسلك - اسما - في عداد الإمبريالية. فصراعنا لا يهتم بالأسماء، وإنما يهتم بالأفعال. وصراعنا لا يأخذ بالشعارات، وإنما يأخذ بالتصرفات وهو يحسن تقدير الحسنات والسيئات.

بقيت كلمة، أو بقى سؤال: هل معنى كل ما تقدم أن يكون كل نتاجنا الأدبي فى كل نوع من أنواعه، وفي كل شكل من أشكاله، حديثا عن الصهيونية والإمبريالية - بهذا المفهوم الواسع والواقعى للإمبريالية - بحيث لا نجد قصيدة ولا قصة ولا رواية ولا مقالة ولا مسرحية إلا في موضوع واحد هو الصهيونية-والإمبريالية؟ الجواب بطبيعة الحال: لا فالمقصود من كل ما تقدم: أن يكون هذا الواقع النضالى الذى تخوضه أمتنا العربية منعكسا فى أدبنا العربى، نتيجة لتجديد الأديب لنفسه، أو -على الأقل - لاستشعاره واقع أمته، بحيث نجد صورة لهذا الاستعمار -بطريقة أو بأخرى- فى ما ينتج من أدب..

ومن هنا ليس بلازم -بل ربما ليس بمطلوب- أن يكون كل عمل أدبى نصا في موضوع واحد هو الصهيونية والإمبريالية، بل اللازم أن يلتحم الأدب بالواقع العربى وأن يهضمه، وأن يفسره، وأن ينقده، وأن يعبر عنه وأن يخلق التوافق النفسى فيه، كل ذلك وقضية صراع العرب ضد الصهيونية والإمبريالية هى القضية التى تلقى ظلالها هنا وهناك وتتسرب عناصرها هنا وهناك، وتلمح أبعادها وأثارها هنا وهناك. وخلال ذلك كله يكون الإصرار، وتأكيد الصمود، وشحن الأمل، والاقتراب بالجماهير من فجر النصر.. وخلال ذلك كله أيضا يكون الفن الأدبى العالى بكل أشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية، وبكل أسسه الفنية وروحه الإنسانية ومعالجته الصحيحة، ومن هنا يكون المنطلق إلى العالم الخارجى، حيث تكون الترجمة والنشر والتوصيل الصحيح إلى المتلقى غير العربى.

وهكذا لن ينغلق أدبنا بهذه الدعوة ليصير موضوعاً واحداً، وإنما سينداح ويتسع ليتناول كل التجارب والمواقف والأحاسيس والانفعالات كما أنه سيشكل في كل القوالب والأشكال والصور، وسيكون كأدب أية أمة راقية تعرف معنى الأدب وأسلوب الفن، ولكنه فقط سوف يتلون بطابع المرحلة وروح العصر، حتى يرى فيه غيرنا حقيقة واقعنا، وحتى يرى فيه أبنائنا صورة حاضرنّا وانعكاس أحداثه علينا. حتى نستطيع قبل ذلك وبعد ذلك أن نوظف هذا الأدب بقيمته الضخمة وقوته الهائلة في أهم ما يشغل حياتنا الحاضرة ويمس تاريخنا، ويهدد مستقبلنا، وهو «صراعنا ضد الصهيونية والإمبريالية» فإن لم يكن هذا كان الأدب لونا من اللهو الذي لا يليق في ساعات الجلد، أو نوعاً من الترف الذي لا يطلب عندما تلح الحاجة علي الضرورات.. ومن حسن الحظ أن معظم أدبنا العربي يتجه تلقائياً إلى تلك الوجهة الحيوية الصحيحة، وهي وجهة النضال، وإن كان في كثير من نتاجه يحتاج إلى ترشيد، حتى يتجه وجهته وقد تسلح بما يبلغه غايته. وبعض تلك الأسلحة هو ما حاول هذا المقال أن يبصر به، وأرجو أن يكون قد أصاب.



الشعر العربي المعاصر*

بين الأصالة والتجديد

لعل من الواضح أننا لا نقصد «بالأصالة» في هذا المقام معنى التثبيت المطلق بالقديم، مع إلغاء كل ذاتية، فهذا المعنى من الخير أن نطلق عليه مصطلح «التقليدية» كما أننا لا نعني بالأصالة هنا معنى اتخاذ الجديد من القديم مثلاً يحتذى مع بعض الإضافات التي تفرضها موهبة المحتذى أو تقتضيها طبيعة الظروف المتغيرة، فهذا المعنى من الأصوب أن نخصص له مصطلح «المحافظة».

وهكذا نقصد «بالأصالة» في هذا البحث معنى بعيداً كل البعد عن «التقليدية» الغافلة العمياء، وعن «المحافظة» السوعية المتفتنة بتعاطف إلى الوراء.. وهذا المعنى الذي نقصده «بالأصالة» في مجال الحديث عن الشعر العربي المعاصر، هو التميز واتساح الشخصية. وكل هذا لن يأتي إلا من تحقيق السمات الخاصة، التي هي خلاصة العناصر الباقية في روح الأمة وطبيعتها، وشئى مقوماتها في الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعاً.

ولعل من الواضح كذلك أننا لا نقصد «بالتجديد» هنا معنى استخدام أي جديد بطريقة عشوائية، أو بنقله نقلاً أعمى لمجرد أنه جديد، فمثل هذا العمل أدخل في باب «التقليد»، لأن التقليدية ليست مقصورة على احتذاء القديم ومحاكاته وحده، وإنما هي أيضاً في احتذاء الجديد ومحاكاته كذلك دون وعى ومن غير إضافة خلاقية واقتدار على الإبداع. وهكذا نقصد «بالتجديد» الأخذ بالجديد الذي لم يعرفه الأقدمون عندنا، واستخدام هذا الجديد استخداماً فنياً واعياً مبدعاً.

بهذا التحديد يتضح المقصود من هذا البحث، فهو ليس محاولة للمفاضلة بين

* هذا البحث من بحوث مؤتمر «الأصالة والتجديد» الذي عقدته في القاهرة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وذلك في الفترة من ٤ إلى ١١ أكتوبر سنة ١٩٧١. وقد نشر في مجلة الآداب في عدد نوفمبر من العام نفسه.

«الأصالة والتجديد»، فهما في الواقع ليسا متخاصمين. وإنما هذا البحث محاولة لتأكيد أن الشعر المعاصر - كأي فن - لا بد لبنائه بناء صحيحاً أن يقوم على دعائتين متآزرتين ضرورتين هما: «الأصالة والتجديد» وهذا يقتضى - بطبيعة الحال - بيان عناصر «الأصالة» في الشعر العربي والكشف عن مراحل تكونها وتخلقها، حتى استوت كائناً متميز السمات. كما يقتضى الأمر كذلك الإلمام بأبرز حركات التجديد وأهم مظاهره عبر العصور إلى العصر الحديث، لنرى ما كان من هذا «التجديد» صالحاً لتطوير هذا الشعر وإنمائه، دون أن يس «أصالته» أو يشوه سماته..

وهذا قد يهدينا إلى استنباط معيار فنّي صادق، نُقوّم به ما يعرض من مشكلات تتصل بالشعر ونقده في العصر الحديث، ولا يكاد يظهر فيها وجه الحق.

ولذا ربما كان من الخير أن نلم إلمامة سريعة بسيرة الشعر العربي، منذ جاهليته إلى اليوم، لكن نقف - أولاً - على أهم تلك العناصر الباقية التي خلّدت فيه على مر العصور، وكونت آخر الأمر سمات أصالته. ثم لكي نعرف - ثانياً - أبرز الروافد التي غذته خلال الحقب، ومثلت في النهاية مدى مرونته وطبيعته تجده.

لقد كان الشعر العربي في العصر الجاهلي يعبر بوضوح عن الإنسان العربي، في أحاسيسه الذاتية وهمومه الجماعية، وكان في هذه وتلك بصور تجارب معيشة، انفعّل الشاعر بها واهتز وجدانه حيالها. وكان الشاعر الجاهلي شديد الارتباط ببيئته، مفتوناً بالتعبير عن كل ما تحويه مادياً ومعنوياً. ثم كان شعره وعاء حافظاً لكل ما أثره من فضائل، ولما فضله من قيم.

ومن هنا يمكن أن تبرز الملامح الذاتية المبكرة للشعر العربي، التي تعتبر الخطوط الأولى في صورته. وهذه الملامح هي: التعبير بصدق ووضوح عن تجارب الذات، ومشكلات البيئة، ومظاهر الطبيعة، والاهتمام بتعميق الإحساس بالروح العربية، والقيم العربية، والفضائل العربية، التي في مقدمتها: الإباء والحرية، ورفض الهوان والاستعباد، وبذل الروح في ساحة وفخر، فداء للأرض والعرض والحفاظ على العهد.

ثم جاء الإسلام، وكان ثورة فكرية واجتماعية، زلزلت كثيراً من القيم التي كانت مستبكرة في العصر الجاهلي، وبخاصة تلك القيم التي لم تنضج إنسانياً، ولم تبلغ مستوى

أخلاقيا راقيا. وهنا توقف الشعر العربي قليلا، في محاولة لهضم القيم الجديدة واستيعابها، وفي محاولة أيضا للتخلص من مأثورات كانت مجالا فسيحا له فيما قبل. ومن هنا بدأ التاج الشعري في عصر صدر الإسلام قليلا نسبيا، حتى ظن البعض أن الإسلام حارب الشعر وعوق مسيرته، بينما لم يعد الأمر أن يكون محاولة من الشعر نفسه للتجدد والتكيف ومواكبة الثورة الكبرى التي أشعلها الإسلام.

وهكذا تتضح خاصة أخرى من خصائص الشعر العربي، أو تبرز سمة من سماته الأصيلة، وهي أنه شعر متطور لا يعرف الجمود، ولا يتحجر عند عصر أو بيئة أو نظام خاص، وإنما هو مستجيب أبدا لحركة الحياة من حوله، مستعد دائما للتكيف معها وهضمها والتعبير عنها، حتى لو اقتضى الأمر وقفة مستأنية لمراجعة الماضي، ودرس الحاضر، واستشراف المستقبل، وتصحيح المسيرة، كما فعل في عصر صدر الإسلام.

ثم بدأ الشعر يعود إلى الانتعاش في العصر الأموي، فعبر عن الإنسان العربي الجديد، وعن مجتمعه وقيمه، ولكن مع بعض روااسب من العصر الجاهلي، وهي روااسب كثير منها فنى يتصل بتقاليد الشعر ويرتبط بموروثه في الشكل والأسلوب وطريقة التصوير والتعبير.

وهنا تبرز سمة أخرى من سمات الأصالة في الشعر العربي، وهي أنه لا يتغير - مهما تغير - متخلصا من كل موروثه، ولا مستبدلا كل تقاليده، وإنما يتطور محتفظا - دائما - بعناصر تاريخية فنية، هي بعض سماته ولونه وأريجه، حتى لقد وجدنا في شعر العصر الأموي روااسب من تقاليد العصر الجاهلي، بل وجدنا في بعض نماذج شعر صدر الإسلام حديثا عن الخمر وغزلا في المرأة، كما يتضح ذلك في شعر حسان، بن ثابت شاعر الرسول. وذلك لأن افتتاح القصائد بحديث الغزل والخمر كان ظاهرة فنية تاريخية مرعية، فخفض لها الشاعر الصبحابي الجليل، واستقبل المسلمون الوردون حديثه استقبالا فنيا متسامحا واعيا، فاعتبر الحديث عن الخمر والمرأة أمرا فنيا خالصا، لا يلزم صاحبه بقيمة غير قيمة الفن، ولا يحاسب إلا بمعايره.

وحين أظل عصر بني العباس، وانتقلت عاصمة الدولة من دمشق إلى بغداد، واختلط العرب بعناصر مختلفة من أمم أخرى وبخاصة الفرس، حدث تحول خطير في

البيئة العربية والإنسان العربي على السواء. أما البيئة فقد خرجت من بداوتها البسيطة إلى مدنية معقدة، وتخلصت من محافظتها ونقائها إلى تحرير مغمم بالشوائب والغرائب. وأما الإنسان العربي فقد أصابه هذا التحول الخطير بكثير من عدم القدرة على التماسك، فكان البعض يتداعى أمام مغريات اللهو المتبذل حتى يصل إلى المجون أو الزندقة، كما كان البعض يغالى في المقاومة، حتى يبلغ حد الاعتزال أو الزهد. وانعكس هذا على الشعراء - أو ظهر في شعرهم - فكانت ثورة أبى نواس وجيله بمن رأوا وجوب التعبير عن هذا المجتمع الجديد والإنسان الجديد، بكل ما فيه من شك وقلق ورفض ومجون وسخرية حيناً، ومن إنابة وإيمان ويقين وزهد حيناً آخر.

وهكذا ظهرت ثورة كبيرة في محيط الشعر العربي، مست كثيراً من جوانبه المتصلة بالمضمون أو المرتبطة بالشكل، حيث ظهرت الخمریات والمجونيات والغزليات الشاذة، إلى جانب الزهديات والإلهيات والتأمليات الجادة، وحيث لجأ كثير من الشعراء إلى استحداث منهج جديد للقصيدة، وبخاصة في افتتاحيتها، كما حل التصوير الحضري محل الرسم البدوي، ومال الأسلوب إلى كثير من السلاسة والبساطة والصلل الذى يلائم حياة المدينة والحضر. وكذلك تضمن الشعر مادة فكرية تصل أحياناً إلى درجة الجدل المنطقي أو التعمق الفلسفي، نتيجة لما كان من حركة فكرية ضخمة استمدت كثيراً من فلسفة اليونان وحكمة الهند.

ولكن هذه الثورة الكبيرة التى تاجعت في أيام أبى نواس، هدأت في أيام أبى تمام بعد أن زالت الغاشية، عن النفس العربية وبعد أن انكشفت الفشاعة عن المجتمع العربي، وبعد أن ألف العرب تلك الحضارة الجديدة، وتجاوزوا مرحلة الانبهار بها ودخلوا مرحلة تأملها ونقدتها واختيار الصالح منها. حيث عاد الشعر العربي - مع أبى تمام وجيله - إلى أصالته، ورفض كثيراً مما أصابه أو فُرض عليه أيام الفورة عما يتنافى مع الطبع العربي والروح العربي والقيم العربية. فاختفى شعر الشعبية والاستخفاف بالعروية، وتقلص شعر المجون والزندقة حتى لم يعد له مكان، ودرست ظاهرة افتتاح القصائد على طريقة أبى نواس تقريبا، وعادت القصيدة العربية الجلدة إلى الظهور، كرد فعل لطرف أبى نواس وأصحابه، كذلك عاد استلهاهم الحياة العربية والبيئة العربية - حتى البدوية منها - في التصوير والتعبير،

حتى تعود إلى القصيدة العربية ملامحها التي شوهت، وطهارتها الفنية التي لوثت. ولم يتوقع أبو تمام وجيله، أو يرتدوا بالشعر ويتكسوا به حين فعلوا ذلك، لأنهم عبروا عن عصرهم أصدق تعبير، حتى ليعكس شعرهم صورة هذا العصر بكل ما فيه من حضارة وفكر وثقافة، وفن، ورغم هذا الذي كان منهم من طرح مذهب أبي نواس وجيله. وقد بلغ هذا الاتجاه الذي راده أبو تمام ذروته مع أبي الطيب، حتى يمكن أن يعتبر هذا الشاعر الكبير أعظم من مثلوا قيمه.

ومما حدث للشعر العربي في العصر العباسي، من لدن أبي نواس إلى أبي الطيب، يمكن أن تبرز بعض الملامح الذاتية للشعر العربي التي تشارك مع الملامح السابقة في تشكيل صورته الأصلية، وطبيعته المميزة. ومن هذه الملامح التي أضافها تاريخه في العصر العباسي: إثارته للجد، ونفرته من التبذل واللهو البذئ والمجون الرخيص، ثم تعلقه بالقيم النبيلة والأهداف الكريمة، التي عاش عليها الإنسان العربي والمجتمع العربي، في عصور استقراره ووعيه وإدراك حقيقته.

ومن هذه الملامح التي أضافها تاريخ الشعر العربي في العصر العباسي كذلك والتي شاركت في تشكيل صورته الأصلية وطبيعته المميزة: هضمه للثقافة العميقة، حتى ولو كانت موزعة في العقلانية، على أن تخرج بعد ذلك شعرية رفاة ملائمة لطبيعة الشعر، ثم مرونة قوالبه اللغوية والموسيقية والتصويرية بما يلائم حركة الحياة ومتطلباتها في البيئة الجديدة.

ثم كان الوجود العربي في الأندلس، وانتقلت الاتجاهات الشعرية الشرقية إلى هناك، وأخذ الشعراء الأندلسيون يعبرون عن ذواتهم ويصنفون إلى ملامح الشعر العربي إضافات حسبته لهم، كتعميق اللون المحلي، وتغليب الجانب العاطفي، وزيادة التنوع الموسيقي. وكان هذا الجانب الأخير هو أهم ما أضافوه إلى ملامح الشعر العربي، فقد اخترعوا الموشحات مطورين بها موسيقى الشعر تطوراً كبيراً. وبشروع هذه الموشحات بينهم وفي كل البيئات العربية، برز هذا الطابع الذي يجب أن نقف عنده في طبيعة الشعر العربي، وهو أنه قابل دائماً لتطور موسيقاه، ولا يشترط أبداً لتلك الموسيقى أن تكون هي موسيقى القصيدة الملتزمة لوحدة البحر ورتابة القافية، فقط يجب أن تكون هذه الموسيقى

تمثلةً عنصراً أساسياً من عناصر العمل الشعري، وذلك بأن يكون من الواضح بحيث تؤدي وظيفة لا تقل عن تلك التي تؤديها الكلمات والتعابير والصور.

ثم أعقب انهيار دولة بني العباس وسقوط الأندلس تخلف الأمة العربية، بسبب ما أصابها من تمزق في الداخل، وبما نكبت به من عدوان من الخارج. وأثناء ذلك التخلّف - الذي وصل حضيضه في العصر التركي - تخلف الشعر العربي بصفة عامة، ولم يعد في جملته إلا ألواناً من المحاكاة للقديم، بل تقليداً للرديء من نماذجه.

ومن هنا أثبت الشعر العربي أنه لا يعيش بعيداً عن الرقي الحضاري والازدهار السياسي والاجتماعي والفكري والثقافي والفني، ولا يمكن أن يكون مجرد لغة تنظم ألفاظها، وترص تراكيبها وتتابع تفاعيلها وقوافيها.

وأخيراً أشرق العصر الحديث، واتصلت أمتنا من جديد بأسباب الحضارة وأظلتها حركة بحث في السياسة والاجتماع والعلم والفن. وكان من أهم أسباب ذلك، اتصالها بمنابع الحضارة الغربية الحديثة من جانب، وتبناها إلى منابع القوة في الحضارة العربية القديمة من جانب آخر. وهنا عاد الشعر العربي - ككثير من الفنون - إلى حياة نشطة، وأخذ يجدد مسيرته، حتى قطع شوطاً كبيراً في سبيل وجوده الكريم، بدأه من عهد البارودي في منتصف القرن الماضي، وما زال يخطو نحو غايته في عهد أصحاب الشعر الحر منذ منتصف القرن العشرين.

وخلال هذه المسيرة الطويلة في العصر الحديث، طرأت على الشعر العربي نزعات، وحاولت أن تسيّر اتجاهات، واثارت حول وجهته خصومات. فكانت أولاً نزعة المحافظين التي رادها البارودي والتي وصل بها إلى غايتها شوقي. وقد كان هؤلاء المحافظون يرون أن الطريق الأصح لمسيرة الشعر، هو أن يسلك سبيل النماذج الشعرية العربية الجيدة التي خلفتها عصور الازدهار العربية، بحيث تعتبر هذه النماذج المثل الأعلى للقصيدة في لغتها وأسلوبها وروحها وموسيقاها، لكي تكون بعد ذلك القالب الذي يعبر به الشاعر الحديث عن تجاربه وبيئته وعصره، مع ما يفرض ذلك من ضرورة الإضافة والحذف والتغيير والتبديل، في إطار المحافظة على هذا القالب الجليل للقصيدة العربية. ثم كانت بعد ذلك نزعة التجديدين، الذين كان من سابقهم مطران، ومن مناضليهم العقاد وشكري والملازني.

وقد كان هؤلاء - يعتقدون أن الأصوب لمسيرة الشعر هو أن يستدبر النماذج العربية الماثورة وأن يتبع الاتجاهات الشعرية العالمية المسيطرة، بما لها من قيم فنية ممتازة، كالوحدة العضوية والتعبير بالصورة، وكالصدق الفني، واتضح شخصية الشاعر وما إلى ذلك، كل هذا مع المحافظة على طبيعة اللغة وصحتها وعلى الطابع العربي وتميزه.

ثم تولدت - ربما من النزعتين السابقتين مع عوامل ثقافية وفنية أخرى - نزعة شعرية ثالثة، وهى نزعة الابتداعيين، الذين كان من مشجعيهم أبو شادى، كما كان من عمالقتهم ناجى والهمشرى ومحمود حسن إسماعيل. وقد جنح هؤلاء بالشعر إلى جهة أخرى، فآثروا الرمز، وتوسعوا في المجاز، وجددوا في الوصف، حتى ابتدعوا في الشعر العربى ابتداعا خطأ به خطوات أفسح من خطوات التجديدين السابقين..

وأخيراً - وفى حدود الخمسينيات - ظهر أصحاب الشعر الجرح، فوجهوا الشعر العربى - أو حاولوا توجيهه - إلى وجهة تخالف في كثير من ملامحها كل ما عرف للشعر العربى من سمات، على أيدي السابقين من المجددين. فقد تركوا ما عرف قبلهم من قوالب موسيقية للشعر، واستحدثوا قوالب جديدة، أساءوا ترك الالتزام بوحدة البحر والقافية، وذلك بجعل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت، وبعدم الأخذ بأى لون من الالتزام فيما يتعلق بالقافية. هذا من ناحية الشكل الموسيقى، أما من النواحي الفنية الأخرى فقد أفرط بعضهم في الواقعية، كما أفرط بعضهم في الرمزية، كما تردد بعضهم بين هاتين الرومانسية، وكذلك اهتم أكثرهم بأساليب تعبيرية جديدة، كالقص، والحوار، ورسم المشاهد الدرامية، واستخدام الأساطير والرموز. كل ذلك مع توفيق جيناً وإخفاق جيناً آخر.

وطبيعى أن تسبب تلك النزعات المختلفة معارك، وأن تفضى في كثير من الأحيان إلى البلبلة وعدم اتضاح وجه الحق. هذا وإن كانت كل تلك النزعات وما صاحبها من معارك قد دفعت بالشعر كثيراً في طريق تطوره وصعوده، بحيث كان تقدمه وسموه - غالباً - أكثر من نعرته وهبوطه. لكننا مع ذلك لا نزال أمام حيرة في بعض أمور الشعر، ولا يزال المشتغلون بإنتاجه ونقده مختلفين حول عدد غير قليل من قضاياها الأساسية. فما يراه البعض خيراً يراه آخرون شراً، وما تعدّه جماعة حسناً تعدّه أخرى قبيحاً. حتى لقد وصل

الأمر أحيانا إلى ما يتنافى مع المعاصرة ووحدة الثقافة، مما يحتم محاولات جادة لتصفية الموقف وتوضيح وجه الحق.

وفى رأى أن أى شعر ممتاز - كأي فن ممتاز - لا بد أن يقوم على دعائتين، هما: الأصالة والتجديد. أما (الأصالة) فلا بد منها بالنسبة للشاعر الفرد، ولا بد منها كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة، فكل عمل لشاعر لا بد أن ينم عن ذاته، عن روحه، عن تفرد، عن عبقرية وموهبة وشخصيته، تماما كلون عينيه وشعره وبصمات أصابعه.. وكذلك مجموع شعر عصر أو جيل أو أمة، لا بد أن ينم عن روح هذا العصر وطبيعة الجيل وشخصية الأمة.. ومن هنا لا بد أن يتضح في شعرنا المعاصر - إلى جانب تميز شخصيات الشعراء - تميز شخصية أمتنا، وأن تظهر - مع روح العصر - روح شعبنا، وأن تتجلى - بالإضافة إلى مقومات الفن - مقومات عربتنا، في الفكر والفن والحضارة جميعا، بحيث يحس قارئ هذا الشعر أو سامعه أنه - فعلا - شعر عربي، وليس شعرا أجنبيا مكتوبا بحروف عربية.

وأما (التجديد) فلا بد منه كذلك بالنسبة للشاعر الفرد، ولا بد منه كذلك بالنسبة لمجموع نتاج الأمة، فكل عمل لشاعر لا بد أن لا يكون مجرد وقوف عند المألوف ولا بد أن يشتمل على إضافة تحسب لصاحبه ولو بسيرة، وبهذا وحده يمضي الشعر في مسيرته إلى الأمام، ناميًا حيا صاعدا باقيا، فمن مجموع الإضافات الخلاقة والتجديدات البناء تتألف الخلايا الحية المتجددة في الكيان الشعري. ولا يمكن أن يكتفى هذا الفن - ولا أى فن - بالمحافظة على ملامحه المعروفة وسماته المألوفة وعناصره الباقية، لأن هذه جميعا من غير إضافة دائمة إليها تتحول إلى ملامح جامدة على جسد تمثال ميت.. وكذلك يتحتم أن يضيف كل عصر وكل جيل في العصر الواحد إضافات تجديدية إلى رصيد الشعر، بحيث ينمو هذا الرصيد دائما، وبحيث تستمر روح الشعر حية أبدا بفضل تجديدات الأجيال. وإلا لو بقى كل جيل يعيش على رصيد الجيل السابق دون إضافة، لمضت الحياة مخلقة وراءها هذا الكائن المتحجر الأشبه بما يعثر عليه في الحفريات.

وإذا كان لا بد من تحقيق (الأصالة) و (التجديد) جميعا لقيام شعر جيد باق متطور، فلا بد من مراعاة عدم طغيان أحد العنصرين على الآخر، لأن (الأصالة) إذا طغت على

«التجديد» ورطت في المحافظة أو أوقعت في التقليد، ولأن (التجديد) إذا جار على (الأصالة) جر إلى المحاكاة العمياء أو النقل الأبله.. وإذن فلا بد (للأصالة) من (تجديد) يكافئها ويسمو بها عن أن تكون تقليداً للقديم أو مجرد محافظة عليه. ولا بد (للتجديد) من أن يستند دائماً إلى أصالة تعادله وتعصمه من أن يكون نقلاً للحديث وإقحاماً لشيء غريب على طبيعة الفن الشعري العربي كما تشكلت وتخلقت عبر العصور.

وهكذا نجد لدينا معياراً محايداً -وعلمياً إلى حد كبير- يمكن أن نحتكم إليه في كثير من تلك القضايا الشعرية التي لم يتضح فيها وجه الحق، ونكون قد ربحنا من خلال نظرنا الوصفية في تتبع مسيرة الشعر العربي، قاعدة معيارية نفيدنا في تقويم الشعر المعاصر وحل بعض قضاياها. فأية ظاهرة فنية يمكن أن نقيسها بهذا المقياس لنعرف آخر الأمر ما لها وما عليها.

وهذا المقياس هو:

(التأزر بين الأصالة والتجديد) أي تحقق العنصرين معا تحققاً متكافئاً مترابطاً متعادلاً، بحيث لا يتخول العمل الشعري منهما، ولا يطنى جانب منهما على الجانب الآخر.

وقد برزت لشعرنا العربي - من خلال عمره الطويل - ملامح مميزة، تعتبر في مجموعها - أو أغلبها - أركان أصالته وعنوان تميزه وتفرد. وهذه الملامح هي تلك السمات التي بقيت لنماذجه الخالدة التي عاشت معبرة عن الإنسان بكل قيمه وروحه وأحاسيسه، وعن الأمة العربية بكل طبيعتها ومقوماتها في الفكر والفن والحضارة جميعاً.. أما تلك السمات التي تلاشت مع العصور، فهي عوارض زائلة وليست سمات باقية.

وقد عرفنا من تلك السمات الباقية ما تخلق منذ أقدم الأزمان إبان العصر الجاهلي، مثل إثارة الشعر للوضوح والصدق، والتعبير عن تجارب الشاعر وبيئته، وتعميق الإحساس بقيمه الرفيعة ومثله الباقية.

كما عرفنا من تلك السمات الباقية ما ظهر بعد الإسلام مثل الاستجابة للثورات الإنسانية، والتعاطف مع الحركات التقدمية، حتى لو اقتضى الأمر للتوقف جينا لتمثلها ومواكبتها والتعبير بعد ذلك عنها.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية التي ظهرت بعد الإسلام سمة الاستمرار، التي بمقتضاها رأينا الشعراء لا يتخلون كلية عن جميع تقاليد الشعر الجاهلي، مهما تغير مضمون شعرهم وتحولت غاياته وتبدلت أساليبه بعد مجيء الإسلام.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية لشعرنا العربي ما انتضح خلال العصر العباسي، مثل الانفساح لاستيعاب كل جديد غير مناف للروح العربية والقيم العربية والذوق العربي، ورفض ما سوى ذلك مما يمس القومية العربية أو الفضائل العربية أو تماسك العرب في حياة كريمة فاضلة على أرضهم.

كذلك عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربي في ذاك العصر، تعاطفه مع الحياة العربية والبيئة العربية في كثير من مظاهرها المادية والمعنوية، بحيث استلهم تلك الحياة بمعالمها وأماكنها وأسمائها وتقاليدها، فحقق ألواناً من الإحياء العميق للإحساس، بفضل ما تحمل تلك المعالم والأماكن والأسماء من شحنات عاطفية غنية.

ثم عرفنا من تلك السمات الباقية للشعر العربي إبان الأزدهار الأندلسي، مرونته أمام الموسيقى المتطورة، وعدم اكتفائه بالموسيقى الشعرية التي حدد معالمها الخليل بن أحمد.

وأخيراً عرفنا من سمات الشعر العربي الباقية ما أكدته مسيرته خلال العصر الحديث، ومن تلك السمات: استجابته للتأثيرات الفنية التي تخدم طبيعته ولا تطمس مسحته، مثل الأخذ بالوحدة العضوية، وال ميل إلى التعبير بالصورة، ومثل التوسع في المجاز اعتماداً على ظاهرة تراسل الحواس، ومثل التجديد في الوصف والاهتمام بالرمز، والعناية بالعناصر القصصية، والمشاهد الدرامية، والحوار الحي.

وليس من شك في أنه يأتي في هذا المقام اتساع قوالبه لأشكال جديدة، كالقصصية والملحمية والمسرحية، ما دام هذا في إطار الحفاظ على باقي الملامح السابقة، التي اكتسبها الشعر العربي عبر العصور، وأصبحت من مقوماته وملامحه المميزة.

وقد انتضحت تلك السمات المستحدثة من خلال النماذج الجيدة التي خلفها أمثال شوقي ومطران والعقاد وناجي ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وفوزي العتييل وعبد بدوي وغيرهم... وأضافت تلك السمات المستحدثة التي تقبلها الشعر العربي ملامح جديدة تكمل صورته وتعطي مع سوابقها معالم أصالته.

فإذا ما أردنا تطبيقاً للمعيار الذي انتهينا إليه - وهو معيار التأزر بين الأصالة والتجديد - على بعض مشكلات الشعر في العصر الحديث، فلنأخذ مثلاً هذه القضايا الثلاث من قضايا الشعر، وهي قضية (الشعر الحر) وقضية (الغموض) وقضية (استخدام 'رَمَزٍ) لنرى كيف يمكن أن يهدى هذا المعيار في هذه القضايا إلى وجه الحق.

أما قضية (الشعر الحر) فبناء على ما انتهينا إليه من اعتبار الموسيقى سمة أساسية من سمات الشعر، فإننا نرى أن تحقق هذه الموسيقى بوضوح في العمل الشعري محقق لهذا الجانب من الأصالة، وليس بلازم أن تكون تلك الموسيقى هي موسيقى الخليل بن أحمد، لأننا وجدنا الشعر العربي - خلال تاريخه الطويل - قد طرأت على موسيقاه تغيرات عديدة في الشرق والأندلس، وقد استجاب لها جميعاً وغنى بها وازدهر معها.. على أن الموسيقى - آخر الأمر - جانب جمالي، والقاعدة فيها مرنة بطبيعتها، من شأنها أن تتطور حسب الأذواق والأزمان والبيئات، ولا يفضى التغيير فيها إلى خطورة كذلك الخطورة التي يفضى إليها التغيير في القواعد التوقيفية كقواعد اللغة. ذلك أن التغيير في قواعد اللغة - أو مقتضيات هذه القواعد - يفسد المراد من الحديث أو يغير المقصود، بعكس التغيير في القواعد الجمالية التي منها الموسيقى الشعرية، إذ هو علامة تجديد وسمة تطور ودليل ملاءمة للذوق الجديد في الزمان والمكان.

وأما قضية (الغموض) الذي أصبح ظاهرة تغلف بالضباب والألغاز كثيراً من نتاج الشعر، فبناء على ما عرفنا من سمات الشعر العربي الأصيلة نرى أن هذه الظاهرة لا تتفق مع (الأصالة) وإن كان لها حظ من (التجديد) في بعض الأحيان؛ وذلك لأن شعرنا العربي قد اتخذ الوضوح - في كل عصوره سمة من سماته الفنية المميزة، حتى لقد اعتبرت النماذج القليلة المنورطة في الغموض المعنى نماذج بعيدة عن بلاغة العرب، ووضع النقاد لتعقيدها نعوتاً سيئة محذرين من التورط في أمثالها.. نعم ليس المراد بالوضوح السفور الكامل والمباشرة المطلقة، فقد كان كثير من شعر أبي تمام وأبي الطيب وأبي العلاء محتاجاً إلى إعمال فكر وإمعان نظر وإطلاق خيال، وكان هذا الشعر من غرر الشعر العربي. وإنما المراد بالوضوح البعد عن الإلغاز الذي مصدره عدم انتضاح الفكرة أو عدم تمثل التجربة، أو مرده إلى المحاكاة العمياء لبعض الاتجاهات، أو مرجعه شطح الخيال وتداعى التعابير، أو

تسجيل كلام غريب للفت الأنظار والتمسح بالتجديد. وطبيعي أنه لن تدخل في هذا اللون المنافي للأصالة تلك الألوان من التعابير الفنية الشعرية التي تعتمد - في شيء من الغموض الواعي - على أصول عربية مقررة، وبهذا لا تدخل في الغموض الملغز الذي يرفض لمنافاته للأصالة.. ومن هذه التعابير الفنية الشعرية تلك التي تعتمد على تراسل الحواس، فتصف المسموع بما يوصف به الملموس، وتحدث عن المسموع وكأنه شيء مسموم وهكذا. فهذا اللون من التعابير يمكن رده - بشيء من التأمل - إلى التوسع في المجاز، الذي هو وسيلة جيدة من وسائل التعبير الشعري. فحين يقول شاعر عن لحن «إنه لحن أبيض» فيصف المسموع بصفة المرئي، لا ينبغي رفض هذا بحجة الغموض، لأنه في الواقع ليس إلا مجازا علاقته الجامعة بين المنقول منه والمنقول إليه، هي الحالة النفسية الواحدة في كل، فانا حين استريح للحن هادئ برئى نقى، نحسّ نفسي نحوه ما تحسه حين تتلقى عيني اللون الأبيض بصفائه ونقاؤه وبرأته، ومن هنا أستعير الوصف بالبياض الذي شأنه أن يكون للمنظور، وأخلعه على اللحن الذي شأنه أن يوصف بما يوصف به المسموع. فهذا مجاز بعيد نوعا ولكنه مجاز على كل حال.

ومثل هذا يمكن أن يقال في كثير من التعابير الرامزة والتراكيب الموحية التي تزخر بها أشعار الممتازين من المجددين المحدثين الواعين، والتي لا تكفى في فهمها معرفة المعاني اللغوية، وإنما تحتاج إلى معايشة لعالم الشاعر، ومثل لتجاربه وتصور لتحليقات خياله. وهذا كله شيء مقبول ولا يتنافر مع سمة الوضوح التي هي معلم من معالم الأصالة العربية.. أما ذلك الإبهام الملغز الذي ليس وزاء غمق تجربة ولا انطلاق خيال ولا توسيع مجاز ولا محاولة إحياء، فإنما هو شيء بعيد كل البعد عن «الأصالة» في الشعر العربي مهما أريد به «التجديد».

وأما مسألة (استخدام الرموز) التي أصبحت ظاهرة من ظواهر الشعر المعاصر، فقد اتضحت بصفة خاصة عند الشعراء المتأثرين بالشعر الأوربي كشعر «إليوت». وكلمة الحق في تلك الظاهرة - بناء على ما عرفنا من معيار «الأصالة والتجديد» - هو أن تلك الرموز إذا كانت ترجع إلى الرصيد الحضاري الفني العربي، كانت عنصرا تجديديا ناجحا، لأنه يعمق الإحساس بما يحمل الرمز من طاقات شعرية أو ظلال تاريخية أو إحياءات فنية، دون

أن يمس الأصالة التى تفرض الحفاظ على الروح والجو العربى عموماً... أما إذا كان مرد الرمز إلى رصيد غريب، فإنه يخدم «التجديد» ولكنه يسيء إلى «الأصالة»، حيث يبدو الشعر ذو الرموز الأجنبية - من أسماء وأماكن وإشارات تاريخية أو فنية - وكأنه شعر أجنبى مترجم، أو على الأقل يبدو وكأن صاحبه يفكر بعقلية غير عربية أو يحلق بجناحين مستعارين من الشرق أو من الغرب، نعم قد يقال: إن تلك الرموز الغربية ملك للإنسانية وإن استخدامها بين المثقفين ثقافة عالية محقق لغايتها الفنية. ولكنى أقول: إن الموسيقى «السيمفونية» كذلك موسيقى عالمية وإنسانية، ولكنى حين أريد أن أعبر عن نفسى نغماً - كعربى - إنما أعبر بموسيقى عربية، حتى أنى لو ضمنت موسيقى جملة من «سيمفونية» على سبيل الإيحاء، لم يخرج ذلك عن كونه تطفلاً أو سرقة أو خلطاً... إن الموسيقى العربى المحافظ على «الأصالة والتجديد» هو الذى يرمز إذا رمز - بجملة موسيقية عربية لها رصيد شعورى لدى الجمهور العربى أولاً، ولا تلبس الكيان العربى زياً أجنبياً ماسخاً ثانياً.

وبعد، لعل فى هذه العجالة أو المحاولة بعض التوفيق، فنخرج منها وقد آمنا بوجوب تأزر «الأصالة والتجديد» والاحتكام إلى معيار هذا «التأزر» فيما يشغل حياتنا الشعرية والنقدية من خلاقات، حتى يمكن أن نحسم، أو يهدأ غبارها على الأقل ويتضح فيها وجه الحق.



توثيق الارتباط بالتراث العربي*

-١-

لعل من الضروري في مستهل الحديث عن توثيق الارتباط (بالتراث العربي) أن نرد إلى كلمة «التراث العربي» اعتبارها، وذلك بتقريبها من المفهوم العلمي الذي تعطيه، حتى نصحح هذا الخطأ الرئيسي الشائع الذي تنفرع عنه أخطاء ثانوية عديدة، كلها تسيء إلى التراث أولاً، وتجنّي على الحقيقة ثانياً.

أما هذا الخطأ الرئيسي الشائع، فتبهم أن (التراث العربي) هو هذا الأدب الرسمي البلاطي، الذي يتصل بالملوك والأمراء، والذي يبعد غالباً عن الصدق في التعبير عن فكر الإنسان العربي ووجدانه.

وأما الأخطاء الثانوية التي تنفرع عن هذا الخطأ الرئيسي، فأهمها (أن هذا التراث يتخلف رجعي، وأنه منافق ملق، وأنه ساذج سطحي، وأنه شكل زخرفي، وأنه سلبي ذاتي، فهو لهذا كله ليس خليقاً بالالتفات إليه، فضلاً عن الكلف به، أو استلهامه والبناء عليه.. وبناء على هذا لا بد للإنسان العربي المعاصر من أن يتجه وجهة أخرى غير وجهة التراث). وهذه الوجهة الأخرى قد يختلف في تحديدها أصحاب هذا الموقف، ولكنهم متفقون على إدارة الظهر لهذا التراث!

وواضح ما في قصر (التراث العربي) على الأدب الرسمي من خطأ فاحش أو جهل مركب، أو تأمر مبيت. وذلك (أن (التراث العربي) إنما هو كل ما ورثته أجيال الأمة العربية السابقة، لأجيالها اللاحقة، أو جميع ما خلفه الماضي العربي التليد، للحاضر العربي الجديد. وليس ما ورثته أجيال الأمة العربية السابقة مقصوراً على الأدب، وليس كل ما خلفه الماضي

❖ هذا البحث من بحوث مؤتمر الأدباء السابع، الذي عقد في بغداد في التاسع عشر من شهر أبريل سنة ١٩٦٩، واستمر أربعة أيام.. وقد نشرت البحث وزارة الثقافة العراقية.

العربي هو هذا الأدب الرسمي، ثم ليس هذا الأدب الرسمي نفسه بالمتسم في جميع نماذجه بهذه العيوب، التي لا تلتصق أحياناً بالأدب العربي كله، بل (بالتراث العربي) جملة! على سبيل الخطأ أو الجهل أو التأمر.

فالتراث - كما تعرف كل الحضارات - إنما هو المورث الحضاري لأمة ما، مورثها في العلوم الخالصة، وفي العلوم الإنسانية، ثم مورثها في الفنون الجميلة.. أو هو ماضى الأمة في المجالين الفكري والفني على السواء.. وقد اعترف مؤرخو الحضارات في الغرب قبل الشرق بما (للتراث العربي) علماً وقناً من قيمة حضارية كبرى، حيث كان لهذا التراث فضل حفظ الحضارة الإنسانية؛ بما كان له من فضل وصل سلسلة هذه الحضارة، واستمرار خطلقاتها..

وقد اعتبر هؤلاء المنصفون أن (التراث العربي) إنما هو كل ما ابتكره العرب وأبدعوه من علم وفن، وكل ما حفظته العربية وعُرف عن طريقها، من نتاج العقل أو ثمار الوجدان.. وليست هناك شبهة في عروبة ما ابتكره العرب وأبدعوه، وإنما قد تكون الشبهة فيما وراء ذلك بما حفظته العربية، فقد يقال: إن هذه الفلسفة جذورها يونانية، أو يقال: إن هذه القصص أصولها هندية، أو يقال إن هذه الأنغام قواعدها فارسية، وهكذا، وقد يوهم هذا القول أن كل ما ليس من مبتكرات العرب لا يحسب من (التراث العربي). وهذا وهم آخر يحتاج إلى تصويب، فالطابع العربي في التمثيل أولاً، وفي الإضافة ثانياً، ثم في استيعاب اللغة آخر الأمر، قد جعل من كل هذه المواد العلمية والفنية - ذات الأصول الأجنبية - تراثاً عربياً، بما فيه من حفظ العرب وتمثلهم، وبما فيه من إضافات العرب وتشكيلهم، ثم بما فيه من لغة العرب وتعبيرهم. وهكذا تتضح جسامة الخطأ، أو تركب الجهل، أو خبث التأمر، عند هؤلاء الذين يحاولون أن يوهموا الأجيال النابتة في الثقافة أن (التراث العربي) هو هذا الشعر الملقق المنتحى الإهانات أمام السلطان، أو هو هذا البشر الفارغ المزركش الذي يشبه مطرزة الأكفان.. ويزيد من جسامة الخطأ أو تركب الجهل أو خبث التأمر، ما يتبع هذا الادعاء من اختيار نماذج سيئة من الشعر أو النثر تمثل بتقديمها صور الانحطاط والتخلف التي فرضت على الأمة العربية، فكبرت قدراتها العلمية والفنية وعوقت خطاها في طريق التقدم، حتى أوشكت أن تصيب هذه القدرات بالشلل، وأن تسلم تلك الخطى إلى الكساح،

لولا أن الروح الخالد في أعماق أمتنا قد وعى ذات يوم، فلسفت الأنظار إلى التراث المجيد الذي خلفته عصور الأزدهار العربي. فعن هذا الطريق - طريق الارتباط بالتراث عن وعى - كانت نهضة أمتنا العربية الحديثة، بعد كبوتها المؤسفة التي كان من أهم أسبابها انقطاع الصلة بهذا التراث.

-٢-

ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذا (التراث العربي) بمفهومه العلمى، إنما يمثل قيمة إنسانية ضخمة، كما يشكل قيمة قومية خالدة. ولسنا في حاجة أيضا إلى تكرار القول في شمول هذا التراث وتنوعه، أو في الدور الحضارى الذى قام به في مجالى العلم والفن، وفي خدمة الروح والعقل. كما أننا لسنا بحاجة إلى بيان فضل هذا التراث - في كل مجالاته - على المجالات العلمية والفنية الغربية منذ أكثر من سبعة قرون. فالمختصون في الدراسات المقارنة الغربيون المنصفون، قد أكدوا فضل (تراث العرب) على حضارة الغرب في شتى الفروع العلمية والفنية، من طب وطبيعة وكيمياء ورياضة وفلك ونبات، إلى فلسفة وتصوف وسياسة واجتماع وتشريع، كل هذه بالإضافة إلى فنون الأدب والموسيقى وغيرهما من الفنون الجميلة العديدة.

وقد تعددت أبحاث المنصفين من الباحثين الغربيين في تأثير (التراث العربى) على التراث الغربى، واستمرت هذه الأبحاث من نحو قرنين إلى اليوم، ويمكن أن نشير هنا - مجرد إشارة - إلى بعض تلك الأبحاث المتصلة بالجانب الأدبى الذى هو صميم تخصصنا. فمن هذه الأبحاث، ذلك البحث الذى كشف به المستشرق الإسباني الكبير «أسين بلاثيوس» عن اعتماد (دانتى) فى الكوميديا الإلهية على قصة المعراج الإسلامية، وعلى كتابات عربية أخرى ككتابات ابن عربى.. ومن هذه الأبحاث كذلك، هذا البحث الذى أضاف اللثام عن تأسى شعراء (التروبادور) الفرنسيين، وكثير من الشعراء الغنائيين الإسبان، غلذج الوشاحين والزجالين من عرب الأندلس. وقد كان صاحب هذا البحث الكاشف هو المستشرق الإسباني (خوليو ديييرا). ثم من هذه الأبحاث بعد ذلك هذا البحث الذى أكد فيه الممتشرق الفرنسى (ليفى برونسال) نقل الشعر الأوربى لعدد من

المصطلحات العربية، وطائفة من المعاني وطرائق التعبير العربي، زيادة على ما عرف من نقله لشكل الموشحات والأزجال وطريقة وزنها وتقفيها، مما قال به من قبل الأستاذ (رييرا) وتابعه آخرون كالمتشرق التشيكي (نيكل). وأخيراً كان من هذه الأبحاث ما كشف عن تأثير المقامات العربية في نشأة اللون القصصى الغربى المسمى (نوبيل بىكاريسكا) وقد كان لهذا اللون بدوره أثر كبير في ظهور الرواية الفنية الحديثة، كما يقول عدد من ثقات الباحثين الغربيين كالأستاذ (ميندث بيلايو) مؤرخ الآداب الرومانية والأوروبية المعروف.. وقد عرض الأستاذ (جونثال بالنتيا) فى كتاباته لألوان عديدة من تأثير العرب في الفكر والفن الأوربي، وأوضح الصلة بين عديد من الأعمال العلمية والفنية الغربية ومنابعها الحقيقية فى (التراث العربى). وكل ذلك يؤكد القيمة الإنسانية لهذا التراث.

وهناك قيمة إنسانية أخرى تكمن هذه المرة في تجلية هذا التراث، لأن تجليته تجلية للحقيقة. فليس من شك في أن هذا التراث يضم معارف إنسانية غريزة، وحقائق تاريخية هائلة، وأن الكثير من هذه المعارف سيظل مجهولاً مضيقاً ما بقى هذا التراث مجهولاً مضيقاً. فكم من مذهب أو فريق أو عهد أو إنسان الصقت به تهمة أو قول منه براء، وكم من حكم ألقى على نتاج شاعر أو كاتب أو مفكر بناء على نصوص ناقصة أو منحولة، ولا سبيل إلى نفى ما يكون من اتهام كاذب أو حكم خاطئ إلا بتجلية هذا التراث، حتى تتجلى الحقيقة التى هى غاية جهد الإنسان في تطوره الراقى ووجوده الكريم.

أما القيمة - أو القيم - القومية للتراث العربى، ففى أنه بالإضافة إلى ما تقدم يمثل ماضياً حضارياً مشرقاً مشرفاً. وفى الالتفات إلى هذا ما يمنح الثقة ويقدم ركيزة قوية، تشجّل العزيمة، وتفتح باب الأمل، وتحمل على مواصلة العمل. كما أن فى الالتفات إلى هذا التراث المشرق، ما يبطل خرافة أن العرب من جنس أدنى من جنس الآخرين الذين يسطع بريق حضارتهم اليوم، أو أنهم ساميون أو حاميون متخلفون بشرياً عن الآريين ومن يشبه الآريين. فكل هذه الخرافات يبطلها - قبل أى دليل آخر - هذا (التراث العربى) الذى أثبت منذ نحو خمسة عشر قرناً أن الإنسان العربى إنسان راق، متفتح العقل والقلب، مشارك في الحضارة البشرية بل رائد في بعض مجالاتها، ومضيف - بأصالة وخصوبة ووعى - إلى بعض مجالاتها الأخرى. وهو آخر الأمر - قد قام بحفظ التراث الحضارى للإنسانية، وقام على رعايته عدة قرون، حتى سلمه مصوناً موضحاً نابضاً، لكي يكمل عليه آخرون شاءت

دورة الحضارة أن يلعبوا دورهم في الحقبة الأخيرة، وأن تكون آفاقهم مشرق الحضارة اليوم، بعد أن كانت الآفاق العربية مشرق الحضارة بالأمس.

وتمتد هذه القيمة - أو القيم القومية - لهذا (التراث العربي) إلى جوانب آخر يجدر الالتفات إليه، وهذه القيمة - أو القيم - تكمن هذه المرة في القسم المتصل بالعلوم الإنسانية والفنون الجميلة، لأن القسم العلمي البحث قد يغير آخره أوله، وقد ينسخ لاحقه سابقه، أما القسم الإنساني والفني، فهو - غالباً - في نمو مضطرد أو تشكل دائم أو تغير غير ناسخ، فهو لهذا لا يلغى آخره أوله، ولا ينسخ جديده قديمه. وبناء على ذلك تتضح قيمة الارتباط بهذا (التراث العربي) في مجالات العلوم الإنسانية والفنون الجميلة، حيث يمثل الارتباط به استمرار الوجود العربي محتفظاً بشخصيته الواضحة وكيانه المستقل وقيمه الرفيعة ومثله العليا وأخلاقياته التي تجوئ سر قوته وكرامته وأهم مقومات وجوده.

فليس من شك في أن (التراث العربي) في الأخلاق والسياسة والاجتماع والتشريع، يحوى مبادئ وقيماً لم تستطع الأيام أن تعدو عليها أو تهز قواعدها، بل ربما كان عكس ذلك، حيث لم تزدها الأيام إلا ثباتاً وقوة وصحة.. ولنا في حاجة هنا إلى تفصيل القول في كل فرع من تلك الفروع، فمكان ذلك أبحاث مستقلة، ربما في كل مبدأ من مبادئ هذه الفروع، لا في كل فرع على حدة.

وحسبنا هنا أن نستعرض شعارات فحسب، ننشق من خلالها عبير هذا التراث الخالد.. فما أظن أن الحضارات البشرية قليلاً وحديثاً هرفت شعاراً حاكم ديمقراطى أصبح من هذا الشعار الذى يقدمه لنا (التراث العربي) حين يقول «إلى وليت عليكم ولست بخيركم، فإن رأيتُمونى على حق فأعينونى، وإن رأيتُمونى على باطل فقومونى».. وما أحسب أن الحضارات الإنسانية في ماضيها وحاضرها اهتدت إلى شعار لقاض عادل أنبل من هذا الشعار الذى يجليه لنا (التراث العربي) حين يقول «آسى بين الناس في مجلسك ووجهك، حتى لا يطمع شريف في حيفك، ولا يئأس ضعيف من عدلك».. ولا أرى أن الحضارات الغربية والشرقية في أسسها ويومها قد رفعت شعاراً لمحارب فارس أقوى من هذا الشعار الذى يسطره (التراث العربي) بحروف من لهب، وذلك حيث يقول: «النية ولا الدنيا، يستقيم الموت خير من استبداءه، الطعن في ثغر النجور، أكرم منه في الأعجاز

والظهور». ولا أعتقد أن الحضارات - منذ كانت حضارات - قد آمنت بشعار للمجتمع الإنساني المتكافل، يمكن أن يرقى إلى هذا الشعار المضي الذي خطه تراثنا بحروف من نور، وهو هذا الشعار الذي يقول:

فلا نزلت على ولا يارضى سحائب ليس تنتظم البلادا

وليس من شك أيضا في أن الفن العربي بكل أجناسه من أدب وموسيقى وعمارة وزخرفة، إنما يمثل شخصيته هذه الأمة ويعكس وجدانها ويحفظ قيمها ويغمق الإحساس بثلاثها. وإذا كان تعبير الفنون الإيقاعية والتشكيلية عن هذه الشخصية والقيم والمثل إنما يأتي عن طريق الإيحاء والإيماء، ونقل الجو بالنغمة أو الخط أو اللون أو الحجم أو المساحة، وما إلى ذلك من وسائل وأدوات الفنون الإيقاعية والتشكيلية، فإن تعبير الأدب عن شخصية الأمة العربية ووجدانها ومثلها إنما يأتي عن طريق اللفظة المفصحة والعبارة المفهومة.. ومن هنا ليس يخفى ما يكون وراء الارتباط (بالتراث العربي) الفني عموماً، والأدبي خصوصاً من ارتباط بأصالة الشخصية العربية، في قوتها وإيجابيتها، وحريتها واستقلالها، وعقلانيتها وعاطفيتها، ونبلها وشجاعتها، وإثارة وإنسانيتها، وغير ذلك مما وعى التراث الأدبي القديم الذي خلفته عبور الأزدهار من قيم إنسانية وعربية خالدة.

وتنفسح القيمة القومية لهذا (التراث العربي) لتشمل جانباً آخر من حياتنا المعاصرة، حيث يسهم في إثراء علومنا الإنسانية بروافد سابقة غنية خصبة، وحيث يشارك في مد أجناسنا الفنية بتجارب ماضية أصيلة صادقة، قد خاضها الإنسان العربي قروناً في معاناة متصلة، وخرج منها بأشكال ونماذج وصلت - في كثير من الأحيان - إلى درجة عالية من الفن، واستطاعت أن تؤثر في أشكال فنية أوروبية أو تكون أساساً لها، كما اعترف بذلك علماء الدراسات المقارنة المنصفون من الغربيين.. فالفتات الفنان العربي إلى هذا التراث الفني إنما هو في الواقع التفات إلى منابع ثرة من منابع الإلهام، التي لا تستغنى عنها عملية إبداع فني بحال.. والحاجة إلى ذلك قد تكون أمس، في تلك الفنون الحديثة التي نقلناها - في صورتها الفنية التامة - عن الغرب. فإن محاولة هضم تلك الفنون، وتأصيلها بتلوينها بعناصر تراثية عن إخلاص ووعي وفنية، يهبها أصالة. وسمتا عربياً ويعمد بها عن المذاق الغريب الذي قد لا يلائم الوجدان العربي في كثير من الأحيان. وفي هذا المجال يمكن أن

نذكر -على سبيل المثال - بعض قوالب الموسيقى الغربية كـ «الأوبرا». فنقل هذا اللون من الموسيقى إلى مجالتنا الفنية العربية، ومحاولة إخضاع أوزان شعرنا وطبيعة لغتنا وروح موسيقانا إلى ما يقتضيه هذا الشكل الموسيقي الغربي في صورته التي عرف بها عند أصحابه، يُفتر منه الكثيرين من المتذوقين العرب، رغم ما له من قيمة فنية عالية، كما يُفقد موسيقانا كثيرا من روحها وطابعها، اللذين يجب أن يحافظ عليهما في أية عملية اقتباس أو إثراء.

وإذا كنا نقرب المثل بالموسيقى متطفلين على أصحابها، فإن من الممكن أن نزيد المثل وضوحا - وبلا تطفل - بأن ننقله إلى ميدان الأدب، وهنا نذكر الزاوية، منوهين بمحاولة جادة قام بها كاتب عربي في مطالع هذا القرن، فقد حاول محمد الميمني أن يفيد من شكل أدبي غربي، دون أن يكون ناقلا أو تابعا أو ناسيا شخصية أدبه، فالتفت بوعى وذكاء إلى (التراث العربي) القصصي، وأخذ شكلا من أشكاله وهو المقامة، فطوره وبسط جوانبه، ومزج بينه بين ما عرف من فن الرواية، وأخرج من ذلك عملا جديدا، ليس هو بالرواية الغربية في شكلها المستورد، ولا هو بالمقامة العربية في صورتها المجعدة، وإنما هو رواية عربية فنية مبتكرة، فيها إلى جانب خصائص الرواية - التي يحترمها الفن القصصي - ملامح عربية يتعاطف معها الذوق العربي.. وقد يختلف النقاد في قيمة هذه المحاولة من ناحية نتائجها، ولكن الإنصاف يحتم عليهم أن يتفقوا على قيمتها الرائعة من ناحية وعيها وجدتها وريادتها، حيث رسمت طريقا ما، لمحاولة الإفادة من التراث والانطلاق منه إلى الفنون الجديدة، التي لم يعرفها العرب في شكلها الفني الناضج والكامل.

وهذه القيمة القومية للتراث العربي، والتي تتصل بإثراء الأدب ورفده بروافد جديدة وقديمة، يمكن أن نأخذ لها مثلا في مجال الشعر وفي مجال الرمز والأسطورة اللذين يدخلان في نسجته بصفة خاصة.. فليس يخفى ما للرمز والأسطورة من قيمة فنية في بناء الشعر الجليل، لما يحمل هذان المنصرتان من صور وإيحاءات وظلال وأبعاد. وقد شاع عند بعض الشعراء - وبخاصة من يكتبون الشعر الحر - أن يستخدموا أساطير يونانية أو يرمزوا بأسماء وأحداث أجنبية، مما له شهرة ورصيد شعوري لدى أبناء هذه الأساطير والأسماء والأحداث. ثم يلاحظ على هذا الاستحسان - في كثير من الحالات - أنه لا يؤدي وظيفته

الفنية بالنجاح المطلوب، نظرا لعدم وجود الرصيد الوجداني - بل لعدم تحقق الفهم أحيانا - لدى المتلقين لهذا الشعر.

ومعروف أن هذا الاستخدام إنما هو محاكاة - في كثير من الأحيان - لمن اشتهروا به من شعراء الغرب مثل «تى. إس. إليوت»، غير أن استخدام «إليوت» نفسه لا يخطئه التوفيق عادة، لأنه يستند فيه إلى تراثه غالبا. أما استخدام بعض شعرائنا للرمز اليوناني والأسطورة الأجنبية، فهو كثيرا ما يخطئ التوفيق، لأنه لا يستند إلى «التراث العربى» وإنما إلى التراث الذى يستند إليه «إليوت» وغيره من شعراء الغرب، ممن يفيد منهم هؤلاء الشعراء العرب المجددون بتوفيق حبيثا وبإخفاق في كثير من الأحيان. وليس من شك في أن من أهم عوامل التوفيق أن يعتمد الشاعر العربى المجدد على «التراث العربى» لكى يختار منه أسباطيره ورموزه، متوخيا انتقاء أكثر ذلك دلالة وملاءمة ورصيدا فى نفوس المتلقين من القارئ والسامعين.

على أن ذلك لن يتم على الوجه الأكمل قبل الارتباط «بالتراث العربى» من جانب المنشئ والمتلقى على السواء، المنشئ لكى يحسن الاختيار والاستخدام من التراث، والمتلقى لكى يتحقق عنده ما أراد المنشئ أن يحقق لديه.

- ٣ -

ولست أريد أن أمضى في تعداد قيم التراث الإنسانية والقومية والفنية، التى يحققها الارتباط به، ولكنى أريد أن أنبه إلى أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نحمده، أو أن نتعبد به. فالارتباط بالتراث لا يعنى شيئا من ذلك على الإطلاق، وإلا نكون قد حكمنا على أنفسنا بالتوقف بل بالموت. إن معنى الارتباط بالتراث أن نظل على ارتباط وجدانى به كإرث خلفه الأدباء، وأن يكون موقفنا منه كموقف الابن البار بما يخلفه له أبوه الطيب. إن واجب الابن البار يحتم عليه الحنو والتعاطف مع هذا الموروث، مهما كان فيه مما يستحق الترك أو التبديل أو التطوير. فطبيعى أن من مخلفات الأب ما يكون باليا بحيث لا يعود صالحا للانتفاع به، وأن من مخلفاته ما يكون قويا بحيث يظل صالحا للإفادة منه، وطبيعى أيضا أن يكون من مخلفات الوالد ما يكون مقدسا بحيث يتحتم الموت دونه فمهما تفاوتت

أقدار قيمة هذه الموروثات التي يتركها الأب، فإنها تبقى آخر الأمر جزءاً من هذا الأب أو عطاءه الذي أسداه، ويتحتم على الابن البار أن يكون موقفه من بقايا أبيه أو من عطائه، لا يقل بحال عن الارتباط الوجداني الذي يدعو إلى الاحترام والتعاطف، والذي تتفاوت فيه درجات هذا الاحترام والتعاطف بين رعاية ذكرى الأب حتى في الشيء القديم البالي الذي لا غناء فيه، وبين الإيمان الذي يصل إلى حد التقديس، وخاصة فيما يتصل بالعقيدة وما يسمو إلى درجتها من مقدسات وقيم خالديات.

ومن هنا لا يحتم الارتباط «بالتراث العربي» أن نلتزم بكل ما يقدم فكرياً وفتياً، فلنا - بل علينا - أن ندأوم درسه والنظر فيه وعرضه على ما قدم العالم علمياً وفتياً. ثم نأخذ في حياتنا من «التراث العربي» العلمي ما لا ترفضه المكتشفات الحديثة الأكثر تقدماً، كما في مجالات العلوم والرياضيات، كذلك نأخذ في حياتنا من «التراث العربي» الفني ما لا يصدم قيمة إنسانية مقررة، وما لا يعوق خطوة قومية متطورة، ثم نضيف إلى ذلك كله ما وصل إليه الإنسان في كل مكان من نتائج رائعة في الفكر والفن، فاتحين نوافذنا وعقولنا وقلوبنا جميعاً على ما تريح الإنسانية في تطورها الرائع من مكاسب تتضاعف كل يوم. على أن يتم ذلك كله ونحن مدركون لحقيقتنا العربية بكل ماضيها وتطورها وحاضرها، ولكل مشكلاتنا الزمانية والمكانية، ولكل مقوماتنا الدينية واللغوية والتاريخية. أقول هذا لأني إلى حقيقتين اثنتين، الأولى: أنه ليس معنى الارتباط بالتراث أن نحمد عند هذا التراث، والثانية أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمع، مولين الظهر لهذا التراث، وإذن فالطريق القاصد أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق، بحيث ترتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وقيم، وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائماً عرب، وعلينا أن نلتزم بما تفرضه علينا عروبتنا من خصائص لا حقيقة لنا بدونها. وبعد ذلك نمضي مع ركب التقدم الزاحف محفظين براياتنا وشارائنا وسممتنا وكل ما هو رمز لحقيقتنا وعقيدتنا وقيمنا، بهذا لا نضل الطريق، ولا تتمزق جموعنا بين الشرق والغرب، ولا تذوب صلابتنا، في عالم مهما صقل ونعم، فهو لا يعرف إلا ذوى الصلابة، ولا يحترم إلا من لهم شخصية مستقلة يفرضونها عليه.

-٤-

على أن التراث الذى يعتبر ذاكرة أمتنا، ووجدانها النابض بكل قيمها ومثلها، لا يزال محتاجاً إلى جهود ضخمة ليتحقق الارتباط به على الوجه المرجو، ثم ليثمر هذا الارتباط ما يرجى منه من تحقيق قيم إنسانية وقومية. فبرغم أن جهوداً مشكورة تبذل منذ نحو قرنين في سبيل إحياء هذا التراث، وبرغم تنويع هذه الجهود بمؤسسات رسمية في البلاد العربية، ثم بهيئة مستنولة عن هذا التراث على مستوى جامعة هذه البلاد، برغم ذلك كله لا يزال «التراث العربى» - في كثير من ذخائره وأصوله - مخطوطات مفرقة ولوحات ضائعة ونشدرات متناثرة بين مكتبات أوربية وشرقية، وبين خزائن خاصة وأضرحة وتكايا، بل لا يزال بعضه مطموراً تحت أنقاض دور قديمة ومواطن أثرية في الأندلس والمغرب.

وفي رأيي أن العمل في إحياء «التراث العربى» يجب أن تتفرغ له هيئة عربية على مستوى الأمة العربية كلها، وأن تسهم في جهود هذه الهيئة مادياً وفيئاً هيئة «اليونسكو» كما أسهمت في نقل معابد أبى سنبل ورعايتها. ومن الممكن أن تكون إدارة التراث في جامعة الدول العربية نواة لهذه الهيئة. على أن المهم قبل كل شيء أن يقوم عمل الهيئة التى ستقوم بهذه المهمة الكبرى، على أسس علمية تؤمن بالتخطيط والتخصص وتستخدم كل الوسائل الحديثة التى تكفل لها نجاح مهمتها.

وأول عمل لهذه الهيئة المأمولة، هو جمع شتات هذا التراث المتفرق، وذلك بنقل كل ما يمكن نقله منه، ونقل صور لما يتعذر نقله، إلى مركز الهيئة، وليست هناك صعوبة في الحصول على صورة من مخطوطات «التراث العربى» مما لدى المكتبات والمتاحف العامة في العالم، وإنما الصعوبة قد تكون في الحصول على أصول وصور مما لدى أصحاب الخزائن الخاصة. وأظن أننا بالاتصال الودود، والإقناع الذكى، والحوار الأخوى، والتشجيع الحافز، يمكن أن نحصل على نتائج طيبة، كما حصل كثير من المستشرقين عن طريق وسائل مختلفة، لم تكن في كل الحالات مما يدخل في باب المودة والإقناع والتشجيع.

ومن الممكن أن تسبق عملية الجمع الشامل - أو القريب من الشامل - حملة دعائية

واعية واسعة، تسهم فيها كل الحكومات العربية وهيئات الثقافة والعلم والفن فيها، عن طريق أجهزة الإعلام المختلفة، حتى تتم التوعية بقيمة جمع التراث ووضعه في أيد أمينة لتقوم على رعايته وتحقيق الغاية من وجوده.

وثاني عمل لهذه الهيئة المرجوة، هو عملية التصنيف والفهرسة، حتى يسجل كل هذا التراث بصورة علمية تحفظ ذخائره وتيسر الاستفادة منه، وتمهد للمعاملات التالية.

ثم تأتى بعد ذلك عملية تحقيق هذا التراث ونشره علمياً على الأصول المعروفة لهذا التحقيق والنشر. وبهذه المناسبة أقترح أن تسهم الجامعات في عملية تحقيق هذا التراث ونشره، بأن تجعل من قوانين الدراسات العليا بها، أن يقدم كل طالب ماجستير وكل طالب دكتوراه، رسالة صغرى غير رسالته الأصلية، ويكون قوام هذه الرسالة الصغرى مخطوطاً محققاً علمياً، على أن يتصل هذا المخطوط بطبيعة البحث الذى تتكفل به الرسالة الكبرى. وقد أخذت بعض الجامعات الأوربية بهذا منذ سنين، كتقليد جامعى يسهم في إحياء التراث.

ولا يصح الوقوف «بالتراث العربى» عند مرحلة التحقيق والنشر، فكثير مما فى هذه المخطوطات قد تجاوزته حضارة العرب، فضلاً عن حضارة عالم اليوم. فيجب أن تدرس هذه المخطوطات على أيدي المشتغلين بفروع موادها، ثم تحدث عملية انتخاب من تلك المواد يلاحظ فيه موافقة المنتخبات لروح العصر، وصلاحياتها لأن تكون نقط انطلاق نحو علم أفضل وفن أكمل، على أن يترك ما وراء ذلك في بطون الكتب المحققة المنشورة كأثار علمية وفنية وحضارية، لها قيمتها التاريخية أولاً، ولها دورها في عمل الدارسين ثانياً، ولها وظيفتها في ربط سلسلة المعرفة وحفظ التراث الحضارى آخر الأمر.

وبعد ذلك تأتى مرحلة توصيل هذا الصالح الباقي الإيجابى الفعالى من هذا التراث، إلى شتى مجالات الحياة العربية، ومختلف مستوياتها. فمن الواضح أن ما بذل حتى الآن من جهود مشكورة لإحياء «التراث العربى» إنما ينتهى بتقديمه إلى الدارسين أو المتخصصين، بل أحياناً لا يصل إلى هؤلاء أو هؤلاء، وإنما يقع في بعض المخازن أو يعلوه التراب على أرفف بعض المكتبات. والواقع أنه لا يمكن أن يتم الارتباط بالتراث وجدانياً ارتباطاً يحقق ما يقصد إليه من وراء هذا الارتباط، إلا بوضوله - أو على الأصح وصول صفحاته المشرقة -

إلى الجماهير على اختلاف مستوياتها، فكرياً وسناً واتجاهاً. ومن هنا يجب التفكير جدياً في أن نتجاوز بالتراث مرحلة التحقيق والطبع، وحتى مرحلة الدراسة والانتخاب، إلى مرحلة البث والجمهرة إن صح هذا التعبير. وأقصد بذلك أن نبث الرائع الفعال من التراث إلى الجماهير العربية على كل المستويات، لكي يؤدي دوره - الذى ألمنا ببعضه - أداء مرضياً، بحيث يُكسب هذه الجماهير العربية الثقة بماضيها، ويعينها على إصلاح حاضرها، ويسطّر أمامها الأمل في مستقبلها، وبحيث يربطها بجذورها التى تضرب في أرضها، ولا يدعها تجمّع بمنة مرة وبسرة أخرى، وبحيث يمنحها شخصية عربية فيها أصالة القديم وجدة الحديث، وفيها قبل ذلك ملامحها المستقلة المميزة.

وفي هذا المقام يمكن أن أنبه إلى الدور العظيم الذى يمكن أن تقوم به أجهزة الثقافة والإعلام في هذا السبيل، من كتاب وصحيفة وإذاعة وتليفزيون ومسرح وسينما، فمن الميسور أن يختار كل جهاز ما يناسب طبيعته، ويقدم ما يتفق ورسالته.

فالكتاب مثلاً له مجاله المدرسى الذى يمكن أن يختار من التراث ما يناسب التلاميذ في مراحلهم المختلفة، وله كذلك مجاله العام، الذى يمكن أن يعنى بالتأليف المتصل بالتراث وشخصياته ونصوصه وروائعه، مما لا يجعل مادة هذا التراث العربى غريبة على المشقّفين العرب، الذين بدأ بعضهم ينفصل عنها ويوثق صلته بتراث اليونان أو الرومان أو الأنجليز أو الفرنسيين أو الألمان أو الروس أو غير هؤلاء وأولئك.

والصحافة أيضاً لها دورها المأمول في بث التراث وجمهرته، فمن الممكن أن تعنى بالتعريف بهذا التراث وروائعه والكتابة عن رجاله والإشادة بصانعيه، ومن الممكن أن تضيف الصحافة إلى ذلك تخصيص أصمدة ثابتة أو أبواب يومية لعرض مختارات من التراث، تتمتع القارئ العادى وتعمق الإحساس عنده بأصول فكره ووجدانه، وتجسم أمامه قيم آبائه الخالدة ومثل أمته الباقية.

والإذاعة كذلك يمكنها أن تزيد من تقديم البرامج المعتمدة على مواد من التراث، من أحاديث وتعليقات وغير هذه وتلك.. ومثل هذا يقال عن التليفزيون وعن السينما وعن المسرح، فإن أمام هذه الأجهزة مادة هائلة، أبطالها رجالات هذا التراث من سياسيين ومفكرين وفنانين، وأحداثها هى تلك الأحداث التى تتوالى عبر خمسة عشر قرناً من

الجاهلية إلى أوائل العصر الحديث، وأماكنها هي هذه الدولة الكبرى، التي كانت تتبسط رقعته ذات يوم من شواطئ الأطلسى غرباً إلى حدود الصين شرقاً، ومن أواسط أفريقيا جنوباً إلى صقلية وإسبانيا شمالاً.

وبعد، فقد يقال -وطالما قيل- (إن هذا التراث لا يقدم شيئاً، وإنما هو وثاق يعوق خطانا، ويجعلنا تابعين للعرب الأقدمين، ويسمنا بالسفلية والتخلف).. والحق أن كل القائلين بهذا القول يجعلون البديل للارتباط «بالتراث العربى» الارتباط بالتراث الغربى أو التراث الشرقى. والحق أيضاً أن هؤلاء على حين يرفضون الارتباط الطبيعى الواسع المتفتح «بالتراث العربى» فراراً من التبعية لهذا التراث، إنما يرتبطون ارتباطاً مصنوعاً منوماً منغلقةً بالتراث الغربى أو الشرقى. فيقومون بذلك فيما هو أشد من التبعية لهذا التراث الغربى، لأن التبعية للتراث العربى -على فرض صحتها لدى- المرتبطين بهذا التراث - إنما هي تبعية ابن لأب وفرع لدوحة، مما يضمن الاستمرار والتطور والنماء، بخلاف تبعية العربى لتراث غريب شرقى أو غربى، فإنها تبعية الزنيم التى تفتى معها الشخصية وتتحلل الحقيقة وتنحنى الهامة آخر الأمر.

وأخيراً، لسنأ نعرف مستخفاً بالتراث رافضاً له إلا أحد اثنين، إما جاهل بما يحوى هذا التراث، وإما شعوبى ولاؤه لغير العرب، وكلاهما يجب أن تنتبه له وأن نحذر منه، وإن كنا بسماحة تقاليد «التراث العربى» ندافع عن حرته فى إبداء رأيه مثل ما ندافع عن حرته فى إبداء رأينا. وليس بيننا وبينه إلا الحجة ودفع الكلمة بالكلمة، «ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ» .. «فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ».



تراثنا الأدبي.. والأدب الأوربي*

-١-

إذا كان أدبنا العربي يتأثر اليوم بالأدب الأوربية، ويستمد منها بعض الخصوبة والنماء، فقد أثر بالأمس في تلك الآداب تأثيرات منحتها القوة، وأكدت أن الأخذ مسبوق بالمعطاء.. فالأدب العربي -أيام ازدهاره- قد قدم لتلك الآداب الأوربية أشكالاً شعرية ونثرية، وأوقفها على مضامين إنسانية وفكرية، وبصرها بأساليب جمالية وثنية، جعلت كثيراً من كُتاب الغرب تلاميذ للكتاب العرب ذات يوم.

وقد كان الدارسون الأوربيون أنفسهم أول من أدرك هذه التأثيرات العربية الخصبة في الآداب الأوربية، وبدأوا يدرسونها ويشيدون بها، منذ القرن الثامن عشر.. ومن الطريف أن يكون أهم هؤلاء المسجلين لفضل التأثيرات العربية من رجال الدين المسيحي الأوربيين، من أمثال «الآب خوان أندريس» القس والعالم الأوربي المنصف.

ومعروف أن الحضارة العربية قد سلكت إلى أوربا ثلاثة طرق: الأول طريق قوافل التجارة العربية، حيث راح بعض العرب يجوبون أقاليم أوربية وافدين من جهة الشرق، والثاني طريق الحروب الصليبية، حيث أخذ بعض الفرقة ينتقلون في البلاد العربية قادمين من جهة الغرب، والثالث طريق الأندلس -أو إسبانيا المسلمة- حيث كانت منارة متألقة بالحضارة العربية في قلب أوربا، تلك المنارة التي ظلت نحو ثمانية قرون تمثل طريق النور الذي يسلكه الفكر والعلم والفن إلى القارة الأوربية كلها.. وسوف يقتصر هذا الحديث على بعض التأثيرات الأدبية التي سلكت هذا الطريق، لأنه أهم الطرق جميعاً، ولأنه لم يصادف إنكاراً من أحد من الباحثين الغربيين، حتى من كان منهم معروفاً بالتحامل على العرب والتقليل من شأن حضارتهم وما كان لأدبهم من تأثير.

* التي هذا البحث في حلقة التراث العربي بجمعية الأدباء بالقاهرة في الثامن من شهر يولية سنة ١٩٦٨، ونشرته الجمعية ضمن بحوث الحلقة سنة ١٩٧١.

وقد دخل المسلمون إسبانيا في مستهل القرن الثامن الميلادي، ودخلت معهم حضارتهم المحلقة بجناحين من العلم والفن. وانتشرت تلك الحضارة في شبه الجزيرة «الإيبيرية» التي تشمل اليوم إسبانيا والبرتغال، والتي سميت منذ دخلها العرب باسم الأندلس.

ولم تنتشر الحضارة العربية في الأندلس بين المسلمين وحدهم من طائرين ومواطنين، بل انتشرت بين المسيحيين الذين كانوا يخالطون المسلمين ويعاشونهم ويقلدونهم في لغتهم، بل في ملابسهم وطرق معيشتهم حتى سمو لذلك بالمستعربين. وقد كانت اللغة العربية وأدبها أهم ما تعلق به هؤلاء المستعربون، لما رأوا أن هذه اللغة هي اللسان الذي عبر عن هذه الحضارة، والقلم الذي سطرها، والوعاء الذي احتواها، ثم لكون أدب هذه اللغة يمثل القمة التي تألفت عليها العربية، وتبدت في أبهى ملامحها وأروع سماتها.

ومما يوضح لنا تعلق هؤلاء المستعربين المسيحيين باللغة العربية وآدابها، هذه الشكوى التي ضج بها القس الإسباني «ألفارو» القرطبي حين قال: «إن إخواني في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلسفة المسلمين، لا ليردوا عليها وينقضوها، وإنما لكي يكتسبوا من ذلك أسلوباً جميلاً. إن الموهوبين اليوم من شبان النصراني لا يعرفون إلا لغة العرب وآدابها.. وهم يتفقون أموالاً طائلة في جمع كتبها، ويصرحون في كل مكان بأن هذه الآداب جديرة بالإعجاب».

وكما انتشرت اللغة العربية بآدابها بين المسيحيين المعاشين للمسلمين في الأندلس، انتشرت كذلك بين اليهود المخالطين لهؤلاء تحت راية إسبانيا الإسلامية السمحة، فكان المجتمع الأندلسي كله - بما فيه من مسلمين وغير مسلمين - مجتمعاً عربي الفكر والثقافة واللسان، عربي العلم والفن والحضارة على وجه العموم.. وكانت تلك الحضارة المتألقة على أرض الأندلس تمثل أرقى حضارة علمية وفنية عرفتها أوروبا من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر، وهي الفترة التي أظل فيها الإسلام والعروبة هذه الأقاليم من أوروبا الغربية.

أما المنطقة غير المسلمة من إسبانيا - وهي التي بدأت أول الأمر مهرباً صغيراً في الشمال يلوذ به الإسبان والقوط الفارون من وجه الفتح العربي، والتي أخذت في الاتساع بعد ذلك حتى تألفت منها دولة ثم دولة ثم دول مسيحية إسبانية مناوئة للمسلمين على

أرض الأندلس.. أقول أما هذه المنطقة غير المسلمة في إسبانيا فقد كانت تسير هي الأخرى على الضوء الذي تشع به منارات قرطبة وإشبيلية وغيرها من المدن الإسلامية، الغنية بالعلم، السخية بالفن. وذلك أن هذه المنطقة المسيحية كانت في ذلك الحين - ككل أقاليم أوروبا - متخلقة ثقافياً وأدبياً، وكانت الأندلس الإسلامية في القمة من الثقافة والأدب، حتى لقد قال في ذلك الأب «أوريل» وهو يحاضرنا عن تاريخ الأندلس منذ سنوات في جامعة مدريد: «لقد كان بعض ملوك المسيحيين لا يجيدون التوقيع بأسمائهم على حين كان رجل الشارع في قرطبة يقرض الشعر ويكتب الأدب».

- ٢ -

وطبعي أن يتأثر المتخلف بالمتقدم، وأن يحاكي الضعيف القوي، خاصة إذا أتيحت فرص هذا التأثير، وتوفرت وسائل هذه المحاكاة. ومن حسن الحظ أن فرص التأثر ووسائل المحاكاة قد كانت أعظم ما تكون إتاحة، وأكثر ما تكون وفرة. فهؤلاء المستعربون الذين يعيشون المسلمين ويتنهلون من ثقافتهم وأدبهم ويتحدثون لغتهم، كانوا يتنقلون بين الأندلس والمناطق المسيحية، ناقلين معهم ما وعوا من أدب وعلم إسلاميين عربيين. وهؤلاء اليهود المخالطون للمسلمين والمستعربين في الأندلس، كانوا كثيرى التأفق والاتجار، وكانوا يحملون إلى الآفاق بضاعة من أنفس الذخائر، وهى علوم المسلمين وآدابهم.

وقد فتحت السوق لهؤلاء على مصاريعها، بعد أن سقطت طليطلة الأندلسية في أيدي المسيحيين - في القرن الحادى عشر - على عهد ملوك الطوائف، حين استولى عليها الملك الإسباني «ألفونسو» السادس (سنة ١٠٨٥ م). فقد لجأ إلى تلك المدينة العظيمة عدد كبير من المستعربين واليهود، ليعيشوا في ظلال الدولة الإسبانية الناشئة، ولينقلوا في الوقت نفسه كثيراً من كنوز الحضارة الأندلسية العربية، إلى هذه الدولة وشبهاتها من الدول الأوروبية العطشى إلى كل ما يأتى من الجنوب الأندلسى المتحضر.

ومنذ ذلك الحين كانت طليطلة المركز الرئيسى الذى تنتشر منه الثقافة العربية إلى جميع جهات إسبانيا المسيحية، بل إلى جميع جهات أوروبا. فقد أنشئت في تلك المدينة

المدرسة المعروفة باسم «مدرسة المترجمين الطليطلين» وتولى الأسقف «رايموندو» - أسقف هذه المدينة وكبير مستشارى الملوك الأسبان - رعاية هذه المدرسة وحفز العاملين بها على نقل الذخائر الفكرية والفنية العربية إلى اللغة اللاتينية، وإلى اللغة الإسبانية.

وبعد نحو قرنين فتح الملك الإسباني «ألفونسو» العاشر - الملقب بالعالم - مدرسة أخرى للترجمة والنقل عن العربية، وكان مكانها أولاً في مرسية، ثم نقلت إلى إشبيلية. وكان من أساتذتها علماء ومترجمون مسلمون. وظلت هذه المدرسة تؤازر مدرسة طيطلة في نشر الثقافة والآداب العربية بين المسيحيين في إسبانيا وغيرها من دول أوروبا.

وقد تم بفضل هذا الملك الإسباني العالم، وعلى يد المترجمين في طيطلة ومرسية وإشبيلية، نقل الكثير من الكتب العربية العلمية والأدبية. وكان الكثير من هذه الترجمات يتجاوز إسبانيا إلى بلاد أوروبية أخرى، مثل فرنسا وإيطاليا وإنجلترا. كما كان طلاب علم عديدون من هذه البلاد الأوربية يهرعون إلى إسبانيا إبان ازدهار الحضارة العربية بها، ويشاركون الإسبان التعلم في تلك الجامعات التي كان للأندلسيين فضل رعايتها والتدريس فيها والتأليف لها، والتي كان لزعمائهم وخلفائهم وأمرائهم فضل رعايتها والإنفاق عليها والتشجيع على ارتيادها. حتى لقد عُرف بعض الخلفاء والأمراء بصفة العلم والأدب أكثر مما عرف بسمه الملك والحكم، وحتى خلف بعضهم من الآثار الفكرية والأدبية أروع مما خلف من الأعمال السياسية والإدارية. ويذكر هنا على سبيل المثال، الخليفة الحكم المستنصر بن عبد الرحمن الناصر، الذى اشتهر بمكتبته العامرة، التي كانت تحوى الآلاف المؤلفات من نفاثات العلم والفن العربى، وكانت تضم أقساماً للتأليف وأخرى للنسخ وللتجليد والزخرفة، بالإضافة إلى ما كان لها من مندوبين يُبعث بهم إلى شتى الأقطار لجلب نفاثات الكتب، ومحاولة استحضار بعض المؤلفات، لتظهر في الأندلس قبل أن تظهر في موطنها الأصلي، الأمر الذى يجعل من تلك المكتبة أشبه بدار تأليف وترجمة ونشر، سبقت بقرون ما عرف من تلك الدور والمؤسسات في العالم المتحضر الحديث.

وهذا التراث الذى أقبل عليه الأوربيون نقلاً منه وترجمة عنه، ليس إلّا تراثاً إسلامياً قريباً، حتى ولو كان بعضه قد تلقاه المسلمون عن حضارات سابقة. وذلك لأن المسلمين كان لهم أولاً فضل حفظ هذا البعض كما، كان لهم ثانياً فضل نمثله والإضافة إليه، ثم كان

للمغنم العربية فضل تسجيله والانتساع له، في طوعية ودقة ورحابة صدر، حتى نقل عنها إلى اللاتينية وغيرها، وهو جزء لا يتجزأ من ذخائر هذه اللغة ونفائسها. وبالإضافة إلى هذا الجزء الأصغر الذى يعتبر من التراث العربى، عن طريق الحفظ والمشاركة والتعبير والصياغة، هناك الجزء الأكبر الذى يعتبر من التراث العربى عن طريق الإبداع والأصالة والخلق.. وقد كان لهذا وذاك تأثير في الآداب الأوربية أعظم تأثير.

- ٣ -

ولنبداً أولاً بحديث الشعر، ثم نشئ بحديث النثر، مكتفين بالخطوط العريضة، تاركين التفاصيل إلى مجال أنسح، نرجو الله أن يتيحه وأن يعين عليه.

ففى مجال الشعر كان لشكل الموشحات والأزجال الأندلسية أثر واضح فى شكل الشعر الغنائى الإسباني، منذ القرن الثالث عشر. حتى لنجد شيوع نظامها أو قالبها الموسيقى فى أشهر مجموعة شعرية غنائية فى ذلك القرن، وهى المجموعة التى ألفها الملك العالم «ألفونسو» العاشر. فأغلب قصائد هذه المجموعة تسير على طريقة الموشحات الأندلسية، التى بدأها مقدم بن معافر القبرى فى أواخر القرن التاسع الميلادى، والتى انتهت إلى ابن قزمان فى القرن الثانى عشر، بعد أن أصابت ألوانا من التطوير وأصبحت تسمى زَجَلًا.

وكانت الموشحة الأندلسية - كما كان الزجل - تقوم أساساً على تقسيم القالب النغمى إلى فقرات، تتفق أبيات كل فقرة فيما بينها فى القافية، وتختلف عن بقية الفقرات فى قوافيها، على أن يتردد فى المنظومة كلها جزء موحد القافية تختم به كل فقرة، ويكون متفقاً مع قافية المطلع.

وعلى هذا النظام من موسيقى الشعر، الذى هو عربى أندلسى خالص، سار «ألفونسو» العاشر فى أغنياته المشهورة المسماة «كانتيجاس»، كما سار من بعده الشاعر الإسباني «خوان رويث» - فى القرن الرابع عشر - فى كثير من أشعاره الغنائية التى ضمها كتابه المسمى «الحب الطيب». وظل كثير من الشعراء الغنائيين الإسبان يخضعون لنفس التأثير العربى إلى القرن السابع عشر. وكان هذا التأثير جلياً فى الشعراء الطوافين المسمين

«خوجالارس» ثم في مجالات الشعراء الشعبيين، أصحاب المجموعات الشعرية المسماة «رومانثيروس». هذا بالإضافة إلى مجالات الشعراء الدينيين والمتصوفين، من أمثال «دى هيتا» ومن قبله «ألفونسو» العالم.

ومن العجيب أن هذا التأثير العربى الأندلسى المتعلق بالقالب الموسيقى للشعر، قد ظهر في الشعر الفرنسى قبل أن يظهر في الشعر الإسبانى. فقد ظهر في نتاج الشعراء الجوالين في جنوب فرنسا، والذين كانوا يسمون «تروبادور»، منذ القرن الثانى عشر، حين ظهرت أشعار «جيوم التاسع دوق أكيثانيا» وقد أخذت شكل الموشحة الأندلسية العربية. ثم سار عدد من شعراء جنوب فرنسا بعد «جيوم» على الطريقة نفسها، أو مع تعديل طفيف.

وكان «جيوم» هذا قد تردد على إسبانيا أيام تفوق الأدب العربى بها، وكان له علاقات وطيدة بملك «أرجونة» حتى لقد أمده بالمساعدات الحربية في بعض المعارك، كما تزوج من شقيقة «راميرو» الرابع أحد ملوك هذه المملكة الإسبانية المسيحية، الناهلة كغيرها من الحضارة العربية والأدب العربى.

ولم يكن «جيوم» وحده هو المتصل بإسبانيا من الفرنسيين، فقد كان كثيرون غيره على صلة بالممالك الإسبانية أيام ازدهار الحضارة الإسلامية في الأندلس. وقد ثبت أن صلات تجارية ودينية وعسكرية عديدة، كانت تربط بين فرنسا وإسبانيا، مما سمح بتعرف الفرنسيين على الأدب العربى عن هذا الطريق.. ومن هنا كان تأثير الشعر الغنائى الفرنسى في جنوب فرنسا، بشكل الموشحات الأندلسية.

هذا وليس يبعد أن يكون بعض الشعراء الفرنسيين يعرف العربية. وقد قرر المستشرق الفرنسى الكبير الأستاذ «ليفى بروفنسال» أن أجزاء بعض الأبيات الشعرية التى حار فيها الشراح لشعر «جيوم» ليست إلا جملاً عربية، ضمنها هذا الشاعر الفرنسى بعض أغنياته، بسبب معرفته بالعربية وشعرها.

وقد استمر التأثير العربى في الشعر الفرنسى بعد «التروبادور» وظهر بصفة خاصة في الأغنية التى تسمى «رون دو»، وهذه اللفظة تساوى كلمة «نوبة» العربية، التى تعنى التتابع والتعاقب، وبخاصة في مجال النغم والإيقاع.

وقد تجاوز التأثير العربى قوالب الشعر الغنائى الإسبانى والفرنسى، إلى الشعر

الإيطالي، وساعد على ذلك ما كان لإيطاليا من صلة قوية بالأدب العربي عن طريق صقلية، بالإضافة إلى ما كان يأتيها عن طريق إسبانيا.. وقد ظهر تأثير الموشحات الأندلسية في الأغنيات الإيطالية التي تسمى «لاودس» كما ظهر في لون آخر من الشعر الإيطالي يسمى «كتراستو»، وظهر أيضاً في نوع ثالث يسمى «بالانا». بل مضى التأثير العربي إلى أبعد من ذلك حتى ظهر في لون من الشعر الألماني يسمى «ميني سنجر» وهو عبارة عن أغنيات قصيرة تشبه في نظام قوافيها الزجل الأندلسي. ومنه بعض أغنيات الشاعر الألماني «هرمان دردامن».

بل وصل التأثير العربي إلى المجترا، ممثلاً في بعض الأغاني القديمة التي كانت تقال للعدراء، وفي بعض الأناشيد الخاصة بعيد الميلاد المجيد.. بل ما زالت بعض قوالب زجلية أندلسية، باقية إلى الآن في الأغاني الشعبية الأيرلندية والإسكتلندية، كما يؤكد ذلك المستشرق الإسباني الأستاذ «جونثال بالثيا».

ولم يقتصر التأثير العربي في الشعر الأوربي على الشكل أو القلب الموسيقي، بل تجاوز ذلك إلى المضمون وروح الشعر ومحتواه وبعض طرائق تعبيره.. فقد قرر العالم الإسباني الكبير «رامون مينندت بيدال» أن مضمون الشعر الأوربي الجانح إلى إجلال المرأة في العصر الوسيط، ليس له مصدر إلا التأثير العربي. ودلل على ذلك بأن الفلسفات والتقاليد اللاهوتية التي كانت مسيطرة في ذلك الحين على القارة الأوروبية، كانت جميعها تنظر إلى المرأة على أنها مخلوق دون الرجل، وأنها أساس المعصية التي اقترفها آدم عليه السلام، ولذا فهي مخلوق سيء الجبلة. فإذا وجدنا في الشعر الأوربي خلال تلك الفترة تقديراً للمرأة وإجلالاً لها وسموا بها، وجب أن نرجع ذلك إلى التأثير العربي وحده، فالعرب - كما تدل أشعارهم - قد رفعوا المرأة مكاناً علياً، حتى أوشكوا أن يصلوا بها إلى مرتبة التقديس.

وقد أدى إجلال المرأة بتأثير الأدب العربي، إلى تعبير بعض الشعراء الأوربيين عن الحبسية بنفس الطريقة العربية، حيث قالوا لها: «سیدی» «مولای» بالتذكير، كما سموا أنفسهم، «بالمطيعين»، وسموا موقفهم من الحبسية «بالطاعة» على طريقة الشعراء العرب، الذين يشيع بينهم هذا الاستعمال وتسيطر عليهم تلك الروح.

وليس إجلال المرأة هو المضمون الوحيد الذى ثبت أنه أثر من آثار الشعر العربى في الشعر الأوربى، بل هناك أيضاً عاطفة الحب العذرى ومعانيه، هذا الحب الذى يعذب فيه الشاعر ويستعذب العذاب، ويحرم ويقنع بالحرمان، ويخضع ويفخر بالخضوع. فقد قرر الأستاذ «بيدال» أيضاً أن الشعر العربى صاحب الفضل فيما ظهر من روح الحب العذرى في الشعر الأوربى خلال العصر الوسيط، فالتقاليد الاجتماعية في أوربا لم تعرف حينذاك روح هذا الحب السامى، ولم تعرف الأشعار الأوربية البعيدة عن التأثير العربى هذا الضرب من الشعر، الذى زخرت به حياة العذرين العرب، ومن سار على طريقتهم من شعراء المشرق والأندلس.

كذلك كان من التأثيرات العربية المتصلة بالمضمون الشعرى، ما ظهر في بعض الأشعار الأوربية من أحداث عن مغامرات عاطفية، ومواقف حب جرئة وقصص تسلل وقصص وانتصار، وما إلى ذلك مما نجده عند الشاعر الأندلسى الزجال ابن قزمان، ثم نجده في كثير من نتاج «التروبادور» في فرنسا، و «الخوجلار» في إسبانيا.

وقد كان من نتائج تأثر الشعر العاطفى الأوربى - في مجاله العذرى واللاهى - بالشعر العربى أن ظهرت مصطلحات وشخص عربى الأصل في ذلك الشعر الأوربى. ومن ذلك: الرقيب، والواشى، والحاسد، والعاذل، وما إلى ذلك مما كثر ترديده في الشعر العربى، وانتقل بعد ذلك إلى الشعر الأوربى، متخذاً ألفاظاً معادلة لهذه الألفاظ العربية، لم تكن تعرف في استعمالات الشعر غير المتأثر بالتراث العربى.

هذا وقد ساعد على ما كان من تأثيرات عربية في الأشعار الأوربية، ارتباط الشعر الغنائى الأندلسى بالموسيقى والغناء. فالشاعر الغنائى الجوال موسيقى ومغن في نفس الوقت. وكان الشعراء المغنون الأندلسيون على درجة عالية من التفوق، وكانت لهم شهرة بالغة ونفوذ فنى ضخم وقد ثبت أنهم كانوا يستأجرون للإنشاد حتى في الكنائس الواقعة في الإمارات والممالك الإسبانية المسيحية. لدرجة أن أساقفة قشتالة، اجتمعوا وأنذروا بتوقيع أبلغ العقوبات على هؤلاء المصلين الذين يأتون معهم بشعراء مغنين من المسلمين.. كما ثبت أن عدداً من هؤلاء الشعراء الموسيقيين المغنين الأندلسيين، كان في بلاد الملك الإسباني «سانشو» الرابع. وكانت لهم في هذا البلاط رواتب كبيرة، وكان عددهم يفوق عدد زملائهم المسيحيين الإسبان في هذا البلاط.

ولعل أبلغ تعبير عن مدى التأثير العربي في الشعر الأوربي، تلك الصورة التي احتوتها إحدى صفحات المجموعة الشعرية التي ألفها «ألفونسو» العاشر، وهي الصورة التي تمثل مغنيا عربياً يعزف على عود مع مغن إسباني، وكل بزيه وسمته الدال عليه.

ثم لعل أصدق قول في هذا التأثير العربي الخصب، هو ما قاله المستشرق الإسباني «خوليان ريبيرا»، الذي قرر: «إن المفتاح العجيب الذي يكشف سر تكوين القوالب الشعرية الغنائية للعالم المتحضر في العصر الوسيط، هو مفتاح الزجل الأندلسي».

- ٤ -

أما فيما يتعلق بالنثر فليس هناك شك في أن التراث النثري العربي قد أثر في النثر الأوربي ألواناً من التأثير. وقد كان مجال القصص أهم المجالات في هذا الشأن.

ففي أوائل القرن الثاني عشر الميلادي ألف إسباني من إقليم وشقة - يسمى «بدرو ألفونسو» - مجموعة قصصية تضم ثلاثين أقصوصة من أصل شرقي، صنفها وترجمها من العربية إلى اللاتينية، ووضع لها عنوان «تعاليم رجال الدين» ويقول في مقدمة مجموعته: «إنه جمع حكماً للفلاسفة وأمثالاً عن العرب، وأحاديث خرافية على ألسنة الحيوان والطير». ولما كانت الثقافة العربية هي الثقافة المزدهرة في ذلك الحين، فإن المؤلف لم يخف الأصول العربية لقصصه أو حكاياته وأمثاله، ولم يكتف بالتصريح السابق، بل جعل الإطار العام للمجموعة يقوم على شخصية أب يدعى «العربي»، وهو حين يحس بدنو أجله ينادي ابنه وينصح قاصاً عليه تلك الأقاصيص.. وقد انتقلت هذه القصص التي يجربها هذا المؤلف الإسباني على لسان عربي - ويضم فيها كثيراً من الأقاصيص والأمثال العربية - إلى كثير من المجاميع القصصية اللاتينية والإسبانية. بل إن بعضها نظم شعراً فرنسياً في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، كما ترجم بعضها إلى الإيطالية في القرن الرابع عشر، وإلى لغات أخرى كالألمانية والإنجليزية، كما يؤكد ذلك العالم الإسباني «جوثالث بالنثيا» الذي يزيد على ذلك التأكيد قوله: «وقد اقتبس جميع قصص أوروبا القدامى في العصور الوسطى من قصص هذه المجموعة ذات الأصول العربية».

وقد يتصل بهذا النوع الأدبي الثرى الهادف إلى التعليم والوعظ، تلك المجموعات الحكمية والمثلية التي اشتهرت بخاصة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وفي عهدي «فرناندو» الثالث و«الفونسو» العاشر بنوع أخص. وأغلب تلك للمجموعات الحكمية والمثلية قد عرفها الإسبان عن طريق ما صنفه العرب في هذا الفن، ومن أشهر هذه المجموعات كتاب «الأقوال الذهبية» الذي قال دارسوه المنصفون من المستشرقين: إنه مقتبس من كتاب الأمثال لأبي الوفاء مباشر بن مالك.. ومنها كتاب «الأمثال الطيبة» الذي أكد دارسوه أيضاً أنه مجموعة أمثال مقتبسة عن حكم الفلاسفة لحنين بن إسحاق.

وكما تأثر القصص الأوربي الحكمي -أو التعليمي- بهذا اللون العربي، تأثر نوع آخر من هذا القصص بنوع ثان من تراث العرب. هذا النوع هو القصص المسمى بالإسبانية ((Novela picaresca)) أى قصة الشطارة أو قصص الشطارة، وقد انتشر هذا النوع في إسبانيا في القرنين السادس والسابع عشر، أى في العصر الذهبي للأدب الإسباني. وهو نوع من القصص، تدور حوادثه حول رجل ذكي خفيف الظل من طبقة اجتماعية دنيا. وهذا البطل يقوم بمغامرات وتنقلات ويسوق أقوالاً فيها سخرية وتهكم ونقادات لاذعة للمجتمع وفساده، وبخاصة مجتمع الطبقات العليا. ومن المقرر أن هذا اللون من القصص، قد كان حلقة في تاريخ القصص الغربي أسلمت إلى ظهور الرواية الفنية التي تسمى ((Novele)). والذي عليه الثقات من علماء الدراسات المقارنة المشتغلين بالأدب الأوربي والمستشرقين على السواء، أن هذا النوع من القصص متأثر بفن المقامة العربية. ومن القائلين بهذا: الأستاذان «مينندث بيلايو» مؤرخ الأدب الإسباني المشهور، و«جونثال بالشي» المستشرق الإسباني العظيم.

ومعروف أن المقامات قد نقلها الأندلسيون المسلمون عن المشرق، وقلدوها ونسجوها على منوالها. ومعروف كذلك أن مقامات الحريري بخاصة، قد ترجمها اليهود الإسبان إلى العبرية في القرنين الثاني والثالث عشر، كما عارضوها كذلك بمقامات شبيهة. وازدهر هذا اللون الأدبي في الأدب العبري وبخاصة في مقاطعة «قطالونيا». والمعقول بعد ذلك أن يكون بعض هؤلاء اليهود قد ترجم المقامات العربية إلى اللاتينية أو إلى الإسبانية أو إليهما جميعاً كما كان يحدث في كثير من الأحيان.

ولون آخر من ألوان القصص الغربي قد تأثر بالتراث العربي، وهو القصص الحيواني أى القصص الذى أبطاله من الحيوانات والطيور ونحوها. ومن مشاهير هذا اللون الأدبى في الأدب الأوربى «الفرابلى دى تورميديا» (الذى عاش في منتصف القرن الرابع عشر ومات سنة ١٤٢٠)، ومن أهم آثاره كتاب «مجادلة الحمار للأب تورميديا»، الذى يعالج قضية التفاضل بين الإنسان والحيوان ويضعها موضع المناقشة، في حوار بين الحمار نائباً عن الحيوانات، وبين المؤلف نائباً عن بنى الإنسان.. وهذا الكتاب - كما يقول الأستاذ بالنتيا- ترجمة حرفية في كثير من الأحيان لفقرات من مجادلة الحيوانات لبنى آدم، الواردة في رسائل إخوان الصفا.

كذلك أثر كتاب كليلة ودمنة بصورته العربية في القصص الإسبانية الحيوانى ويبدو ذلك واضحاً في كتاب «القطط» وكتاب «الأمثال»، لسانشث دى فرثيال، وفي كتاب «المجائب» «لرايوندو لوليو»، في كتاب «الكوند لوكانور» «لدون خوان مانويل».. ومعروف أن كتاب كليلة ودمنة ترجم إلى الإسبانية في عهد «الفونسو» العاشر.

ولم يقف التأثير العربى عند القصص التعليمى والحكى، أو القصص الحيوانى والوعظى، ولم يكتف بخلق ما يسمى قصص الشطار أو «نوفيليا بيكاريسكا» التى أسهمت في ظهور الرواية الفنية الحديثة في القرن الثامن عشر، وإنما وصل تأثير التراث العربى إلى أن أوحى بصنع لون من القصص رائع ومثير، وهو ما أسميه بالقصص الأخرى، هذا القصص الذى يختار مجال أحداثه عالماً آخر غير عالمنا، كالدور الآخرة بدلاً من الحياة الدنيا، وكالسماء بدلاً من الأرض، وكعالم الجن بدلاً من عالم البشر، فعن تراثنا العربى أخذ «دانتي» «الكوميديا الإلهية» متأثراً تماماً بألوان قصصية عربية إسلامية مشابهة، وفي مقدمة تلك القصص العربية قصة المعراج الإسلامية، التى تحكى صعود محمد ﷺ - ليلة الإسراء- إلى السموات، ومشاهدته عوالم معينة، واتصاله بأحداث عجيبة، فتلك القصة هى أول قصة في العربية تتصل أحداثها ومسرح تلك الأحداث بعالم آخر، وهى أصل كل ما كتب بعدها بالعربية من هذا اللون من القصص، كقصة «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسى، وكقصة «الغفران» لأبى العلاء المعرى.. ثم هى أيضاً أصل ما كتب بعدها بغير العربية ككوميديا «دانتي» الإلهية التى أثبت التحقيق العلمى أنه قد أطلع على ترجمة لقصة المعراج،

كانت قد تمت في إسبانيا، ثم انتقلت إلى إيطاليا في حياة الشاعر الإيطالي الكبير، كما أكد ذلك مكتشف الترجمتين اللاتينية والفرنسية لقصة المعراج، وهو العالم الإسباني «خوسى مونيث ساندينو» سنة ١٩٤٩.

وبعد فليس هذا كل تأثير تراثنا العربى في الأدب الأوربى، فهناك مجالات شتى لا يتسع لها المقام.

وقبل أن أختتم هذا الحديث أذكر بكل إجلال هؤلاء العلماء الرواد، الذين عالجوا موضوعات التأثير العربى في الأدب الأوربى، وأخص بالذكر: «الأب خوان أندريس» الذى كان أول من أشار في القرن الثامن عشر إلى تلك التأثيرات.. ثم الأستاذ «خوليان ريبيرا» الذى كان أول من كشف عن تأثير الموشحات والأزجال في الشعر الأوربى بعامة.. ثم الأستاذ «أسين بلاثيوس» صاحب اكتشاف تأثر «دانتي» في كوميدياه «بقصة المعراج وبرسالة الغفران».. ثم الأستاذ «بالثيا» والأستاذ «بيدال». والأستاذ «بروفنسال» والأستاذ «نيكل»، ولكل منهم إسهام في الكشف عن بعض تأثيرات التراث العربى في الأدب الأوربى. جزى الله الجميع عن تراثنا أعظم الجزاء. وسدد الدارسين العرب إلى مواصلة الكشف عن روائع هذا التراث، وعن الغذاء الحبيب الذى أمد به الأدب الأوربى بالأمس، قبل أن يمدنا هذا الأدب بزاده اليوم.



موسيقى الشعر

بين التقيد والتحرر

من قضايا الأدبية الجادة، التي يحتدم فيها جدل الشعراء والنقاد جميعاً قضية موسيقى الشعر.. ففريق محافظ، يرى أن تظل تلك الموسيقى في الحدود التي رسمها الشعراء الأقدمون، من التزام بحر من تلك البحور التي جمعها التحليل وفصل العروضيون القول في أشكالها النامة والمجزوءة والمشطورة، ومن التزام قافية واحدة في كل القصيدة أو المقطوعة، أو على الأقل التزام قافية في كل مجموعة متماثلة من الأبيات التي تكون القصيدة.. وأهم حجج هذا الفريق، أننا نقول شعراً عربياً فيجب أن نحافظ على الخصائص العربية لهذا الشعر، ومن هذه الخصائص، الخاصة الموسيقية التي توجب التزام بحر وقافية، والتمسك بهذا الجانب - كما يقولون - لا يقل عن التزام مدلولات الألفاظ وتركيب الجمل وإعراب الكلمات.. وأهم ما يقول هذا الفريق من دفاع عن هذه الموسيقى، أنها قد اتسعت لكل أغراض الشعر، وكانت طيبة أمام التجارب الإنسانية المختلفة، التي سجلها الشعراء المبرزون في القديم وفي الحديث على السواء.. ويقابل هذا الفريق المحافظ، فريق آخر متحرر، يرى أن موسيقى الشعر التي صاغ فيها الأقدمون تجاربهم، ليست مما يصلح لتجاربنا المعاصرة، وليست قالباً ملائماً للمحتوى الشعري بعد تطور إيقاع الحياة، وبعد الوثبات الأخيرة التي وثبها الشعر. لهذا يجب على الشاعر التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، وحسب الشاعر أن يلتزم تفعيلية من تفاعيل أى بحر، يجعلها الوحدة الموسيقية للتجربة المصوغة، وله بعد ذلك أن يصب كل نبضة شعرية فيما يحتاج إليه من هذه الوحدة، فتكون الشطرة تفعيلية واحدة مرة، وتكون اثنتين أخرى، وتكون أقل من ذلك أو أكثر حسب النبضة الشعرية التي يراد صوغها.. ويرى هذا الفريق أنه كما يجب التخلص من التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، يجب كذلك التخلص من التزام القافية الواحدة،

❖ ألقى هذا البحث محاضرة عامة في كلية دار العلوم سنة ١٩٥٧، ونشر في مجلة الرسالة الجديدة في العام نفسه.

سواء أكانت التقفية في القصيدة أم في كل مجموعة متماثلة من أبيانها. وحسب الشاعر عند هذا الفريق، أن يأتي بالقافية حين يقتضى المحتوى إتيانها، وأن يتركها حين يفرض المحتوى تركها، دون تقيد في شيء من ذلك بقالب مرسوم أو قاعدة ثابتة. ويقولون: إن القيود والقواعد، فضلاً عما تفرضه من رتابة وتكرار تجر كثيراً على المحتوى الشعري، وتخضعه إلى مقتضياتها إخضاعاً يجور كثيراً على الشعر كفن..

والذى لا شك فيه أن الجدل في قضايانا الأدبية خير خصب، يجنى منه الفن والأدب أطيب الثمار. ولكن الشيء الذى لا خير فيه ولا خصوصية، هو ما يصاحب هذا الجدل أحياناً من تمحس زائد، يحكم العاطفة دون العقل، ويقدم السخرية بدل الدليل. وأخشى ما أخشاه أن تتحول هذه القضية الفنية الجادة، إلى مشاجرة خارج المحكمة يخسر فيها المتناضون والحق جميعاً!!

فانت نجد أكثر المحافظين يرمون المتحررين بالكسل والإفلاس والعجز، ويصفون شعرهم بنموت منها الهراء والفناء والعبث، وإن أحسنوا التعبير قالوا إنه شعر منشور أو نشر مشعور أو سجع كهانى. ثم يستشهدون على أقوالهم بأسوأ ما ظهر من نماذج لهذا الشعر التحررى، وما أكثر النماذج الرديئة التى تسفهم بحق!!

وفى الوقت نفسه ترى أكثر المتحررين يرمون المحافظين بالتخلف والجمود، ويطلقون على شعرهم التهنتة بالعيد، والتبريك بمولود. وإن خففوا التعبير قالوا عن هذا الشعر: إنه الشعر القديم أو النظم التقليدى أو الأسطر المحعوة من الوسط!! ثم يستشهدون كذلك بأقبح ما قيل من هذا الطراز. وما أكثر القبيح الذى قيل منه كذلك!!

وليس من شك في أن الموسيقى عنصر من عناصر الشعر، وليس من شك أيضاً في أن تلك الموسيقى من أهم الفوارق بينه وبين النثر. وقد صور الشاعر الفرنسى «بول فالير» ذلك أحسن تصوير، حين شبه النثر بكلام يمشى والشعر بكلام يرقص.. ومعروف أن الموسيقى الشعرية، تخضع لذوق الأمم والأجيال، وتتأثر بالمؤثرات التى تشكل فنون البيئات والمجتمعات.. وقد تحققت موسيقى الشعر عند أسلافنا الأقدمين بهذا النوع الملتزم لمجموعة نفاعيل بحر من البحور التى جمعها الخليل، وبهذا الشكل المحافظ على قافية تتكرر في نهايات سائر الأبيات. وفى بعض أحاديث السابقة، حاولت أن أفسر ظاهرة البحر الملتزم

والقافية الموحدة عند العرب. وقلت: لعل تلك الظاهرة الجزئية في الشعر، مرتبطة بالظاهرة الكلية في سائر الفنون عندهم. ذلك أن الملاحظ في ذوقهم ونظرتهم الجمالية، هو الميل إلى «الوحدة المكررة». فالزخرفة العربية مثلاً تعتمد غالباً على وحدة زخرفية، كآية قرآنية، أو جملة بيانية، أو شكل هندسي، وهذه الوحدة تتكرر في أشكال وأوضاع، فتؤلف شكلاً زخرفياً كلياً. وكذلك الموسيقى العربية، تعتمد غالباً على الوحدة النغمية المكررة، التي يتألف منها لحن كلى أهم خصائصه التقابل والالتزام، وعدم التوزيع والتحرر.. ويمكن أن نلاحظ هذه الظاهرة في غير الزخرفة والموسيقى من الفنون التي كان للعرب فيها نشاط. فلعل ميلهم إلى الوزن البيتي الملتزم وإلى القافية الواحدة المطردة، كان مظهرًا من مظاهر نظرتهم الجمالية وذوقهم الفني، اللذين يؤثران الالتزام على التحرر، ويفضلان الوحدة على التنوع.. وليس معنى ذلك الطعن في هذا الاتجاه، فالأمر أمر ذوقى قبل كل شيء، ولا يحتاج بذوق على ذوق كما يقولون.

ولكن هل ضرب على كل الأجيال أن تظل على هذا الذوق لا تتعداه؟ وهل فرض على كل البيئات أن تخضع له ولا تخالفه؟ وهل يطالب شعراء العربية جميعاً مهما اختلفت عليهم الأزمان وتباينت حولهم البيئات، أن يصوغوا أحاسيسهم في نفس قوالب إمرئ القيس والتابغة؟ أو بعبارة أدق، أبطال هؤلاء الشعراء أن يحافظوا على موسيقى أسلافهم الأقدمين رغم اختلاف الزمن والجيل والبيئة، وغير ذلك من الأمور التي قد تغير الذوق؟ الحق عندى أن الجواب بالنفى.. وذلك أن موسيقى الشعر، رغم كونها عنصراً من عناصره، هى في الحق عنصر جمالى تتفاوت في شأنه الأذواق من جيل إلى جيل، ومن بيئة إلى بيئة.. فمن حق جيل حاضر من الشعراء أن يخالف جيلاً سابقاً منهم، فىرى جمال الموسيقى في تتابع النغم لا في تقابله، أو فى توزيعه لا فى تركيزه، أو فى حريته دون تقييده.. والحق أن ذلك ليس خروجاً على قواعد صارمة لا يصح الخروج عليها. كما لا ينفى أن يقارن محرر كهذا بتحرر مغاير تماماً، كالتحرر من الإعراب أو المفاهيم اللغوية، أو نظام الجملة العربية. ذلك أن مخالفة المحدث للتقديم فى العروض أو فى موسيقى الشعر على العموم، هى مخالفة فى أمر ذوقى جمالى، لا تنعكس معه مفاهيم القول أو تضطرب دلالات اللغة.

وليس التجديد في موسيقى الشعر بدعة من بدع هذا العصر، وإنما التجديد في هذه الموسيقى أمر قد أحس الشعراء بالحاجة إليه منذ أقدم العصور وخطوا نحوه خطوات وخطوات.. فما كاد العرب يخرجون إلى بيئات جديدة، حتى تبدلت نظرتهم الجمالية نوعاً ما، وتغيرت مع ذلك موسيقى شعرهم نوعاً من التغير. فمن حيث الوزن، قد عرفوا تلك البحور الجديدة التي لم تكن قد عرفت لديهم أيام الخليل، وهي ما تعرف ببحور المحدثين. ومن حيث القافية، عرفوا كذلك فيها نوعاً من التنوع تشابه فيه كل مجموعة متماثلة من أبيات القصيدة، على أن تغاير كل مجموعة سابقتها ولاحققتها. ومن هنا كانت الرباعيات وكانت الخماسيات وما إليها.. هذا في المشرق، أما في الأندلس، فقد كانت موسيقى الشعر أكثر تطوراً وأعظم استجابة لمقتضيات البيئة الجديدة وذوقها الفني. فهناك اخترعت الموشحات، تلك التي تنوع فيها الأوزان تنوعاً رائعاً، وتتلون القوافي تلوناً بارعاً، وتتوزع الموسيقى الشعرية توزعاً «سيمفونياً». ومعروف أن تلك الموشحات وما تطورت إليه من أزجال، كانت من خير ما أنتج الأندلسيون من أدب، كما كانت من أهم الأنواع الأدبية التي أثرت في الآداب الأوربية المجاورة.

وإذن فمسألة التجديد في موسيقى الشعر حق لكل عصر ولكل جيل ولكل بيئة أيضاً، ما دامت المسألة مسألة عنصر جمالي يتأثر بذوق كل جيل، ويختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر.. فإذا جاء اليوم فريق من الشعراء، يصوغ تجاربه الصادقة في شكل فني كامل، ويعتمد على نغمة موسيقية شعرية غير ما كان يعتمد عليه القدماء - إذا جاء هذا الفريق وصاغ تجاربه على هذا النحو كان من حقه علينا أن نفسح له الطريق، بل كان من حقه علينا أن نبارك خطاه وأن نشد على يده مهتين... وليس من العدل في شيء أن نصفه بالكسل أو أن نعت شعره بالهراء، لمجرد أنه لم يستخدم في موسيقى شعره نغمة امرئ القيس والنابغة.. إننا نطالب الشاعر بالتجربة الإنسانية الصادقة والتعبير الفني الكامل وبالموسيقى الشعرية الملائمة. فإذا حقق هذا فقد حقق شعراً رفيعاً كأرفع ما يكون الشعر، ولا يضير به بعد ذلك استخدامه للون من الموسيقى جديد، وجد أنه يلائم ذوقه وتجربته وبناءه الفني.

واسمع معي هذه الأبيات للشاعر فوزي العنتيل من قصيدته «لن يمر الأعداء»:

أقسمتُ بالشهداء لن يتقدموا في أرضنا

لن يعبروها فوقنا

لن يعبروا الأرض التي اصطبغت بنور دماننا

واخضوضرت أشجارها بدموعنا

أقسمت بالتيل المقدس لن يمروا من هنا

ليدنسوا تاريخنا

ويخضبوا أيامنا

أقسمت يا مصر الجيدة بالكفاح وبالنضى.

بتراب وادينا الذي بذرقه أذرع شعبنا

شجرا وأفراحا تصفق حولنا

أقسمت بالفجر الذي بعثته مصر مؤذنا

لطلّاع الأحرار تستيق السنا

لكتاب الفولاذ تحتطف بالضياء الأعينا

أقسمت لن يرد الغزاة مياهنا

لن يستبيح الفاصيون حقولنا

لن يقتلوا أطفالنا

لن يقهروا الشعب الأبى المؤمنا

فلقد غرسنا في الحقول سلاحنا

شجرا مريرا الطعم مسموم الجنى

لعدائنا .. للظالمين بأرضنا

لمخالب الوحش الكئيب مزجرا في دورنا

سننود عن أوطاننا

بنضالنا ودماننا

سنرد ربح الموت عن أزهارنا

ونصون أفراح الطفولة من أصاصير الفنا

إننا ركزنا للعدو سلاحنا

وعلى روايينا الخصيبة أينعت أعلامنا
وتدفقت أمواجنا
أقسمت بالشهداء لن يتقدموا في أرضنا
فلسوف تبقى أرضنا
خضراء ضاحكة يذهبها السنا
ونسيمها الفجرى يعتنق الغصون مدندنا
وغدا يسيل الفجر في طرقاتنا
لتفرد الأطيار في أشجارنا
ليطرز النوار ثوب حقولنا
ليزقزق الأطفال صبر دروبنا
وغدا يجنى ابنتى ويهتف ها هنا
رد الغزاة أبى وصان المواطن

ألست معى فى أن هذا شعر كأرقى ما يكون الشعر؟ وألست معى فى أن ترك الشاعر التزام مجموعة تفاعيل البحر القديم، واعتماده فقط على وحدة التفعيلة لم بلغ عنصر الموسيقى من أثره الشعرى؟ وألست معى فى أن مجرد مخالفة إمرء القيس والنابعة فى موسيقى هذا الشعر لا تعتبر خروجاً يستحق معه الشاعر أن يوصف بالكسل، ويستحق معه الشعر أن يوصف بالهراء؟ فإذا سلمت معى بهذا كله فسأعرض عليك نموذجاً آخر لنفس الشاعر، تحرر فيه أكثر من تحرره فى هذا النموذج، فلم يلتزم القافية التى التزمها فى هذا المثال، وإنما تحرر من الالتزام للقافية ولعدد التفاعيل جميعاً.

إنه يتحدث عن واحدة من بنات الليل... عن «امرأة مسكينة» فيقول:

زادها فى رحلة العيش شباب وصبا
وهبته للذى يرخص فيه الذهبيا
للذى يحبس إن شاء النسيم
والذى يصنع للناس التعميم
وإذا ما مرت خضر الريا
للذى يعصر روح الكرم فى كل مساء

للذي يملك والناس نيام كل شيء

للذي ينسج عار الأشقياء

وعذاب الأبرياء

ثم ماذا

ومضت تنشب في قلبي أساها

ذات ليل

قيدت روعي خطاها

وأنا لست إلها

فأنا تحت المساء

مثل آلاف البشر

نزرع الليل غصونا وزهورا

ونجوما في المساء

نبذر الليل رجاء

ونفنى للمطر

عبرت بي كالتسيمات الرطبية

وهي أنثى

حلوة العينين كالزهر ندية

وحبيبة

وحية

روحها مبهمة الشوق طروبة

وهي كالليل كنيبة

وغريبة

وهي في الليل شقية

وضحية

نسجت أيامها أيد خفية

لا تراها

ويدى تمسح بالحب أساها

ودماها

في ثيابى

في ثياب البشرية

وأنا تحت المساء

مثل آلاف البشر

نزرع الليل عيوننا

محدثات كالقدر

بالذى يصنع للناس الشقاء

والذى يخلق روح الأبرياء

أست معى أيضاً فى أن هذا شعر كأجود ما يكون الشعر؟ وأست معى فى أن هنا تجربة صادقة وإنسانية رجة وتعبيراً فنياً أخاذاً؟ ثم أست معى فى أنك تحس موسيقى هذا الشعر نابضة حية رغم تحور الشاعر من التزام القافية الواحدة، ورغم تحوره كذلك من التزام مجموعة تفاعيل البحر متساوية فى كل بيت؟ أتدرى لماذا؟ لأن الشاعر حقق فى تمكن كل عناصر الشعر، ولم يقعد به عدم التزامه لمجموعة تفاعيل البحر ولا للقافية الموحدة عن خلق نوع من الموسيقى يحقق للشعر عنصراً رئيسياً من أهم عناصره..

ولو لم يحقق الشاعر هذه الموسيقى التى لا بد من تحققها مع العناصر الشعرية الأخرى، لجاء عمله الفنى ثثراً وجدانياً تصويرياً، هو ما يسمونه بالشعر المنشور، أى الذى تنقصه الموسيقى ليكون شعراً حقيقياً.. واسمع معى هذا النموذج الرائع من هذا الفن الأدبى الذى لا أحب أن يختلط بالشعر، ولا يضره ألا يختلط بالشعر.. إنه نموذج لتزار قبانى من «مذكراته الأندلسية» حيث يحكى تجربة له أمام بعض آثار الإسلام فى الأندلس فيقول:

ما تمنيت أن أكون عروة فى رداء

خيطا فى رداء

إلا فى المتحف الحربى فى مدريد

الرداء لأبى عبد الله الصغير

والسيف سيفه

السانحون الأجانب لا يستوقعهم الرداء ولا السيف
أما أنا..

فيربطنى بالرداء. ويصاحب الرداء ألف سبب
هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم أمام ثياب أبيه الراحل؟
هكذا وقفت أمام الأجام الزجاجى المغلق
استجدى الزركشات

أكل بخيالى التسيج خيطا خيطا
فى أزقة قرطبة، مددتُ يدي إلى جيبى أكثر من مرة
لأخرج مفتاح بيتنا فى دمشق
مقابض الأبواب النحاسية
الياسمين الزاحف على أكتاف المخادع
وعلى أكتافنا

الفؤارة.. طفلة البيت المدللة التى لا تجف لها حنجرة
والقاعات.. أوانى الرطوبة ومخبؤها
كل هذه الدنيا المطيبة التى حضنت طفولتى فى دمشق
وجدتها هنا

فيا سيدتى المتكئة على خصائص ناهذتها الخشبية
لا تراعى

إذا غسلت يدي فى بحيرتك الصغيرة
وقطفت واحدة من ياسميناتك

ثم سعدت الدرج إلى حجرة صغيرة.
حجرة شمالية

تتسلق شبابيكها الشمس ولا تسأل
ويتسلق أستارها الليل ولا يسأل
حجرة شمالية

كانت أمى تنصب فيها سريري

إن في هذا النموذج الرائع كل عناصر الشعر ما عدا الموسيقى، وهذا لا يضبره كما قلت، وإنما يلحقه بنوع أدبي غير الشعر، هو نوع النثر الفني المعتمد على الوجدان والتصوير، وذلك النوع هو المسمى بالشعر المنشور..

وإذن فلا بد من الموسيقى ليتحقق الشعر.. على أن تلك الموسيقى المتحررة التي تعتمد على التفعيلة بدل البيت، وعلى اتفاق القافية بدل التزامها، هذه الموسيقى لا يمكن أن تحقق وحدها عملاً شعرياً تحريراً بحال. ذلك أنه لا بد من وجود محتوى شعري أولاً، وتعبير شعري ثانياً، ثم موسيقى شعرية أخيراً.. ومن عدم إدراك هذه الحقيقة جاء الزيف، وظهرت النماذج الفاشلة الكثيرة التي لا يمكن أن تكون شعراً ولا شيئاً يشبه الشعر. ولا أحب أن أطيل عليك أو أضجرك بعرض نماذج من هذا الشعر المزعوم، فأنت من غير شك قد شاهدت الكثير من تلك النماذج ونفرت منها كما نفرت، وأشفقت منها على الشعر كما أشفقت.. ولكني فقط أحب أن أبهك إلى أن فشل تلك النماذج لا يرجع إلى شيء إلا إلى عدم تكامل العناصر الشعرية التي أشرت إليها غير مرة في هذا الحديث. فبعض تلك النماذج الشعرية المدعاة، ليس فيه من شيء إلا صورة القصيدة المتحررة، من اعتماد على تفعيلة وتحرر من قافية، أما ما وراء ذلك فأنت، تجده أحياناً أسطراً وأنصاف أسطر تحمل بعض معانٍ لمقال سياسي، أو بعض جمل يمكن أن تكون قائمة طعام.. وبعض تلك النماذج الشعرية الكاذبة، ليس فيه شيء إلا تناوله لموضوع كفاحي شعبي، وحشده قوائم من ألفاظ خاصة كالكاذابين والطفاء، واللاجئين والقناة، وما إلى ذلك من هذه القوائم التي لا يمكن أن تؤلف وحدها الشعر.. على أن بعض النماذج قد يكون فيه محتوى شعري لا بأس به، إلا أن الموسيقى الشعرية تخفت فيه خفوتاً أو تضطرب اضطراباً، يخفت معه أو يضطرب المحتوى الشعري نفسه.. فلا بد للشاعر المتحرر الذي يريد النجاح في هذا اللون من الشعر ذي الموسيقى غير الملزمة، من أن يلاحظ تحقق العناصر الشعرية جميعاً، وأن يضع في حسابه العنصر الموسيقي الذي لا يعفيه التحرر من أن يحققه كعنصر أساسي لا يكون شعر إلا به.. وفي رأيي أن مراعاة القافية نوعاً من المراعاة في هذا اللون التحرري، يأتي بنوع من الموسيقى أشد أسراً وأكثر شاعرية. فانا أرى النماذج التي تلاحظ القافية نوعاً من الملاحظة، أقرب إلى النجاح من تلك النماذج التي لا تلاحظ القافية أصلاً. وحتى في أجزاء القصيدة

الواحدة، نكاد نقف أكثر عند الجزء الذى تتردد فيه القافية أو تبدو على وجه أوضح. وإن شئت فعاود النظر في النموذجين اللذين قدمتهما لك من شعر العتيل. وإن شئت فاقرا أشعار نزار قباني، وقارن بين الذى تشيع فيه القافية والذى لا تشيع. وأنا واثق من تفضيلك بعد ذلك للون الأول..

هذا جانب من القضية قد أطلنا فيه القول نوعا ما، لأنه فى رأينا يستحق أن يطول فيه القول.. أما الجانب الآخر فهو أن التجديد ليس فقط ما ذهب إليه هذا الفريق من المتحررين، الذين يستخدمون وحدة التفعيلة بدل وحدة البيت، والذين لا يلتزمون دائما القافية الواحدة.. فالحق أن هناك ألوانا من التجديد فى موسيقى الشعر، ويمكن أن تكون أكثر تنوعا لأنغامه، وتوزيعا لألحانه، وملامحة لمحتوياته، أكثر من وحدة التفعيلة وحرية القافية.. وليس هذا الحديث متسما لتفصيل القول فى ذلك. وإنما الذى لا بد من قوله هنا، هو أن النوع الموسيقى الملتزم لتفاعيل البحر ووحدة القافية، لا ينافى التجديد الشعرى فى شيء ما دام المحتوى الشعرى وطريقة التناول جديدين.. وذلك أن العنصر الموسيقى كما قلنا عنصر جمالى يخضع للذوق قبل أن يخضع لأى شيء آخر. فشاعر صادق التجربة، عميق الإحساس، فى التعبير، رأى أن الموسيقى الملتزمة - المتحققة بتماثل عدد تفاعيل كل بيت وبتمائل القوافى - أنسب شيء للمحتوى الشعرى الذى يريد صوغه، شاعر كهذا لا يمكن أن نرميه بالجمود أو التخلف، ولا نستطيع أن نصف شعره بأنه تقليدى أو نظم، أو بأنه لا تلاؤم فيه بين المضمون والشكل كما يقال. وليس بصحيح أن الموسيقى الشعرية الملتزمة لا تناسب دائما كل التجارب الجديدة، فكثير من رواد الشعر الجديد، ومن أصحاب التجارب الواقعية المعاصرة، استطاعوا أن يصوغوا تجاربهم فى الموسيقى الملتزمة ونجحوا فى ذلك كل النجاح.. وليس بصحيح أيضا أن القيود التى يفرضها التزام تفاعيل بحر قديم وقافية واحدة، تجر على المحتوى الشعرى، أو تفضى إلى الرتبة المفضية إلى الملل. فالحق أن الشاعر متى كان متمكنا استطاع أن يخضع كل قيد وأن يذلل كل صعوبة، وأن يلائم بين عناصر الشعر وموسيقاه بما يدفع الرتبة ويجنب الملل.. وإذا شئت فاسمع معى هذه الأبيات للشاعر معين بسيسو عن المدينة المحاصر «غزة»:

البحر يحكى للنجوم حكاية الوطن السجين

والليل كاشحاذ يطرق بالدموع وبالأثنين

أبواب غرزة وهى مغلقة على الشعب الحزين
فيحرك الأحياء ناموا فوق أنقاض السنين
وكانهم قبر تدق عليه أيدي النابشين



هذى هى الحسناء غرزة في مآتمها تدور
ما بين جوعى في الخيام وبين عطش في القبور
ومعذب يقتات من دمه ويعتصر الجذور
صور من الإذلال فاعضب أيها الشعب الأسير
فسيأطهم كتب مصائرنا على تلك الظهور



أقرات أم ما زلت بكاء على الوطن المضاع
الخوف كبل ساعديك فرحت تجتنب الصراع
وتقول إني قد غرقت وشتت الريح الشراع
يا أيها المدحور في أرض يضح بها الشعاع
أنشد أناشيد الكفاح وسر بقاظة الجياح

ولسنا في حاجة إلى القول بأن هذا شعر كأرقى ما يكون الشعر، فقد تكاملت فيه العناصر الشعرية التي يجب أن تتوفر في أى شعر رفيع، وليس كونه مشتملاً على موسيقى من النوع الملتزم، وعلى قافية موحدة في كل مقطوعة فما يجعله من الشعر القديم. فالتجربة المعيشة والتناول الفني والمنهج الهادف، كل ذلك يجعل من هذا الشعر شعراً جديداً كأكثر ما يكون الجديد إشراقاً وانطلاقاً.

وغنى عن البيان أن نذكر أن مجرد الوزن الملتزم والقافية الواحدة، لا يمكن أن يحقق شعراً ولا شيئاً يشبه الشعر. وإنما يحقق أوزاناً فارغة وقوافي صماء، خير منها ألف مرة أى كلام منثور يؤدي أى فائدة.. ولا شك أن فهم بعض الناس خطأ للشعر على أنه هو الكلام الموزون المقفى، هو ما جر على الأدب هذه التلال الهشة من الإنتاج الذى خير منه ألفية ابن مالك، لأن تلك الألفية على الأقل تعلم الناشئين حفظ النحو، أما تلك المنظومات الكلامية

التي لا تحتوى على أى عناصر شعرية أصيلة، فهى شئء إن علم الناس شيئاً فإنما يعلمهم فساد الذوق واضطراب القيم والتلاعب بالألفاظ على حساب الفن.. ولا أحب هنا أن أفرزك بذكر نماذج من هذا النظم الفارغ، فأنا أشفق عليك من هذا العبث الذى يجب أن نكرس جهودنا لتنقية حياتنا الأدبية منه.

وبعد فقد طال الحديث وتشعب. ولكننا نستطيع أن نوجزه في كلمات:

أولاً: ليس الخروج على طريقة الالتزام فى الوزن والقافية، خروجاً على الشعر، ما دام الشاعر المتحرر محققاً لعناصر الشعر، بما فيها الموسيقى الواضحة الملائمة لتجربته وبنائه الفنى.

ثانياً: ليس كل كلام جاء على هذه الطريقة المتحررة شعراً، فهو إن لم يشتمل على محتوى شعري وبناء فنى، فلن يكون إلا خداعاً زائفاً يبرأ منه الشعر والأدب والفن.

ثالثاً: ليس الشعر الجديد مقصوراً على ما صيغ في تلك الموسيقى المتحررة، بل هو شئء فوق الجانب الموسيقى بكل أشكاله، هو المفهوم الجديد للشعر، تجربته وعناصره وبنائه ووظيفته. فسواء صيغ هذا في موسيقى ملتزمة أم في موسيقى حرة فهو شعر جديد.

وقبل أن أختتم هذا الحديث أتوجه بهذا الرجاء مخلصاً إلى الشعراء والنقاد، هذا الرجاء هو أن ينقوا بيتهم من الأدعياء والطفيليين، وأن لا يشغلوا أنفسهم بإثبات تفوق الموسيقى الملتزمة أو الموسيقى الحرة، وإنما بإثبات تفوق الفن الأصيل. وأخيراً، حبذا لو تركوا الوصف بالقديم والجديد حين يكون حديثهم عن موسيقى الشعر، فالحق أن القدم والجدلة ليسا في هذه الموسيقى، وإنما فيما هو وراء الموسيقى من عناصر شعرية أهم. وحرام أن يوصف شعر بالقدم لمجرد كونه من البحر الكامل أو الخفيف. وظلم أن يوصف شعر بالجدلة لمجرد كونه بفاعيل تطول حيناً وتقصّر حيناً..

وإلى الشعراء المجيدين من اللونين جميعاً أرقى تحياتي وأصدق جبي..



لغة المسرح

بين الشعر والنثر

إن لغة المسرح تمثل اليوم قضية من أهم قضايا الأدب والفن المسرحي على السواء. فقوم يتحمسون للشعر، ولا يرضون أن يفقد شيئاً مما كان له من ميادين، وهؤلاء ينادون بأن يتسع المسرح في عصرنا هذا الشعر، بل إن بعضهم يبالغ فينادى بقصر المسرح على الشعر، ووجوب هجره للنثر.. وهؤلاء المتحمسون للشعر يؤيدون رأيهم بحجج كثيرة، منها أن الشعر كان لغة المسرح في أزهى عصوره، وأن المسرح لم يعرف غير لغة الشعر حين كتب له رواده، وأن أهمية المسرح بدأت تزول منذ تحول عن الجلال إلى البساطة، وعن المثالية إلى الواقعية، أى منذ تحول عن لغة الشعر إلى لغة النثر. ويؤازرون رأيهم كذلك بأن الشعر بما فيه من نغم، فإنه يثير الأحاسيس ويهيئ الجمهور لحالة شعورية محبة، ويخلصهم بذلك من الواقع ويسمو بهم إلى مستوى آخر رفيع، وتلك هي جاذبية المسرح التي يمكن أن يتفرد بها دون الخيالة، فهي أقدر على تصوير الواقع من المسرح، فلا يصح أن يدخل منافساً لها في هذا الميدان، بل عليه أن يحتفظ بتقاليده التي رسمها أساتذته الأقدمون، وفي طليعة تلك التقاليد نطقه بلغة الشعر..

هذا على حين يتحمس آخرون للمسرح، ويعجبون له أن يمضى في تطوره وينطلق في تحرره، وينادون بأن يمثل المسرح حياة الناس، ويصور واقع المجتمع، ويرفضون أن ينطق المسرح إلا بلسان الناس، أو يفوه بغير لغة المجتمع.. وهؤلاء المتحمسون للمسرح يؤيدون رأيهم كذلك بحجج وفيرة، منها أن المسرح يقوم على الحوار والحركة، والشعر يقيد تلك

-
- ❖ نشر هذا البحث في صدر مسرحية أوراق الخريف للشاعر عزيز أباطة سنة ١٩٥٧، وذلك مع بحثين آخرين تصدرتا المسرحية أيضاً، أحدهما للأستاذ العقاد وثانيهما للأستاذ عمر الدسوقي، وكان هذا بناء على رغبة الشاعر عزيز أباطة، الذي أراد أن يكون ظهور مسرحيته فرصة لتقديم دراسات عن لغة المسرح.

الحركة، فيجعلها أقرب إلى التكلف والجمود. كما يقولون: إن المسرح يعرض حياة الناس، فعليه أن يصورهم بلغتهم كما يصورهم بملابسهم وبيئتهم..

وإذا كانت قضية المسرحية الشعرية مشكلة معقدة عند غيرنا من الأمم، فهي في حياتنا الفنية أشد تعقيداً، وذلك لأن لغة الشعر عندنا تبعد عن لغة الحديث بعداً شاسعاً، لوجود مرحلة أخرى بين اللغتين، هي بدورها محل نزاع ومثار جدل، وهي مرحلة اللغة الفصحى. فموضوع تلك اللغة وصلاحيتها للمسرح أو عدم صلاحيتها، يثير جدلاً لا يكاد يهدأ، ويحدث خلافاً يوشك ألا ينتهي إلى وفاق.

فإذا كان الخلاف في صلاحية الفصحى لمسرحنا شديداً، فالخلاف في صلاحية الشعر أشد بطبيعة الحال..

والرأي عندي أن نترك التحمس للشعر وحده، وأن نظرح كذلك التحمس للمسرح وحده، وأن نتحمس فقط للحق والفن، وأن ندرس القضية دراسة موضوعية هادئة، على ضوء من التاريخ وهدى من الفن، ثم نرضى بما توصل إليه هذه الدراسة من أحكام مهما تكن قاسية، بل مهما تكن مريرة.

الحق أن الشعر كان لغة المسرح منذ نشأته عند أساتذته الأوائل من اليونان، كما كان أيضاً لغة المسرح عند رواده الثواني من الرومان، ثم كان بعد ذلك لغة المسرح في أوروبا كلها في عصر النهضة وعهد الناهضين من الكلاسيكيين.. «فأسخيلوس» حين كتب أول مسرحية فنية لليونان، كتبها شعراً. ثم تبعه سائر كتاب المسرحية اليونانية، أمثال «سوفوكليس» و«يوريبيدس» من أصحاب المآسي، و«أرسطوفان» و«مناندر» من أصحاب الملاحى.. ثم جاء الرومان، فساروا على الدرب نفسه في مسرحياتهم، فلم تكن لها لغة عندهم غير لغة الشعر، الذى كتب به أعلام مآسيهم أمثال «سنكا»، وأعلام ملاحيمهم أمثال «بلوتس». ثم رانت ظلمات العصور الوسطى على أوروبا قروناً، فحجبت وراءها أضواء المسرح كما حجبت غيرها من أضواء، ولما أشع فجر النهضة، وعادت للمسرح أضواؤه، وازدهر الأدب في عصره الكلاسيكى، لم يكن للمسرح لسان غير لسان الشعر، فبه وحده أنطق أعلام عصر النهضة أبطالهم، وأجرى الحوار زعماء الكلاسيكية على ألسنة شخوصهم، كما تشهد بذلك روائع قمة الأدب المسرحى «شكسبير» في إنجلترا، وكما تشهد به أيضاً آثار «لوى دى فيجا» و«كالدرون» في إسبانيا و«كورنى» و«راسين» في فرنسا..

ونمك المسرحية بالشعر طيلة هذه القرون الطوال، يوهم أن الشعر أصلح شيء للمسرح، ما دام قد ظل ملازمًا له منذ القرن الخامس قبل الميلادى إلى القرن الثامن الميلادى تقريباً، وما دام كل أعلام اليونان والرومان ونوابغ النهضة والعهد الكلاسيكى لم يكتبوا للمسرح بغير الشعر... ولكى نباعد بيننا وبين هذا الوهم، يجب ألا ننسى بقية الظروف التى أحاطت بالمسرح خلال هذا التاريخ المديد، الذى أثر فيه الشعر على النثر...

أما اليونان، فقد نشأ المسرح عندهم نشأة دينية غنائية، إذ الثابت أن المسرحية بنوعها «التراجيذى» و «الكوميدي» قد جاءت من احتفالاتهم بإله النماء «ديونيسوس» حيث كان من شعائرتهم إقامة حفلين لهذا الإله: الحفل الأول مسرح غنائى راقص، ويقام فى أوائل الشتاء، والحفل الثانى وقور حزين جاد، ويقام فى أوائل الربيع، وعن الأول نشأت «الكوميديا» وعن الثانى كانت «التراجيديا». وارتباط المسرحيات اليونانية منذ نشأتها بالدين من جانب، وبالفن من جانب آخر، تطلب أن يكون الشعر لغتها دون النثر لأن الشعر كلفة جلية سامية إلهية، كان أنسب لغة لأشخاص المسرحية اليونانية الأجلاء السامين الإلهيين. ثم إن الشعر لكونه كلاماً منغموساً موقعاً، كان أصلح شيء للتلحين والإيقاع. ومن هنا ارتبطت المسرحية اليونانية بالشعر، لارتباطها فى نشأتها بالدين من جانب، وبالفن من جانب آخر.

أما الرومان، فتعليل تمسكهم بالمسرحية الشعرية واضح، إذ هم قوم كانوا فى هذا الفن - كما كانوا فى كثير غيره - عالة على اليونان. فلما رأوا أن أساتذتهم الأوائل من اليونان قد كتبوا مسرحياتهم شعراً، لم يكن أمامهم - وهم تلاميذهم - إلا أن يكتبوا مسرحياتهم شعراً كذلك. وهكذا استمرت المسرحية شعرية عند الرومان، كما كانت شعرية عند اليونان. والسبب هو التقليد من جانب الرومان، بعد أن كانت النشأة الدينية الغنائية من جانب اليونان...

وأما تمسك الكلاسيكيين بالشعر كلفة للمسرح، فعلته جلية كذلك فالكلاسيكيون قد أقاموا دعائم مذهبهم على قاعدة من التراث اليونانى الرومانى، الذى كان عندهم الغاية فى الجودة والنهاية فى الكمال. فهم أول الأمر وآخره مقلدون لسابقيهم من اليونان والرومان، فما دام هؤلاء وأولئك قد اصطنعوا الشعر لغة لمسرحهم، فلا مفر من أن يكون الشعر كذلك

لغة للمسرح الكلاسيكي. هذا من جانب، ومن جانب آخر نرى أن المسرح قد ظل حتى ذلك الحين بعيداً كل البعد عن الواقعية التي تحتم أن يتكلم الأبطال كما يتكلم الناس. ولهذا بلغ من التمسك بالشعر في لغة المسرح، أن حدد بعض الكتاب نوعاً خاصاً من الشعر، ونعماً معيئاً من عروضه وقافيته، لكل موقف من مواقف التمثيل. «فلوبى دى فيجا» يقول: إن مواقف الشكوى تناسبها العشاريات، أما مواقف المناجاة فتلائمها «السوناتا» على حين تتطلب المواقف الرزينة الثلاثيات، وتؤثر مواقف القصص نوع «الرومانى».

وهكذا نرى أدياء عصر النهضة، وزعماء المدرسة الكلاسيكية قد أثروا الشعر في مسرحياتهم، لتقليدهم لليونان والرومان أولاً، ولطبيعة مسرحياتهم ثانياً، ثم لبعد تلك المسرحيات عن حياتهم المعاصرة آخر الأمر...

ثم بدأت طلائع الثورة على الأوضاع التقليدية في أواخر القرن الثامن عشر، وبدأ المسرح يتسع لأبطال جدد، ليسوا من الآلهة وأشباههم، ولا من الملوك ومن في منزلتهم، وإنما هم من أوساط الناس وعاديينهم، من هؤلاء الذين بدأوا يأخذون مكانهم في الحياة ووضعهم في المجتمع وحققهم من التاريخ. وكان لزاماً على المسرح حينذاك أن يُنطق الأبطال الجدد بلغتهم على المسرح، ومن هنا بدأت المسرحيات النثرية تأخذ مكانها بجانب المسرحيات الشعرية، وكان للحركة الرومانتيكية في ذلك أكبر الفضل، وذلك بسبب ثورتها على التقاليد الكلاسيكية التي كانت تلتزم في المسرح بالشعر، وبسبب دعوة الرومانتيكية إلى التحرر والانطلاق، ومناداتها بالإبداع والتجديد...

على أن الناقد المنصف، لا يمكن أن يغفل الجهد الذي بذله «شكسبير» في هذا السبيل. فرغم أن الرجل لم يكتب مسرحياته إلا شعراً، فإنه شارك في تطوير لغة المسرح إلى حد كبير. ذلك أن تطور بسرعة من الشعر المقفى إلى الشعر المرسل، فنقل بذلك لغة المسرح من الشعر الكامل إلى مرحلة توشك أن تكون وسطاً، وهى مرحلة الشعر المرسل، فالشعر المرسل وإن كان شعراً، إلا أنه يمكن أن يعتبر في تاريخ المسرح تمهيداً للتطور إلى النثر.. وقد كان هذا من «شكسبير» سابقاً لثورة الرومانتيكيين على الشعر المسرحى بنحو قرنين. فهو فى الواقع إمامهم في هذه الناحية اللغوية المسرحية، كما هو إمامهم فى غيرها من النواحي الفنية، مثل الثورة على وحدات الزمان والمكان والعمل، وغيرها مما كان يتمسك به الكلاسيكيون..

ثم ظهرت حركة الواقعيين، كرد فعل لتغالى الرومانتيكيين في الخيال وتعلقهم بالأحلام وهروبهم من الأرض التى عليها يعيشون.. وقد خالف الواقعيون الرومانتيكيين في كثير من قيم الأدب والفن، إلا أنهم وافقوهم في الدعوة إلى تحرير المسرح من الشعر، بل لعلهم كانوا أكثر منهم تحمساً لهذه الدعوة، وأعظم أثراً في تحقيق ما كان لها من أهداف.. فمع الواقعيين زاد نفوذ النثر في عالم المسرح، وما زال هذا النفوذ يزداد، حتى استأثر النثر بهذا المجال الفنى، ونحى عنه الشعر تنحية توشك أن تكون تامة.. فمذ أواخر القرن الماضى إلى اليوم وأعلام المسرح في العالم لا يكتبون له إلا نثراً تقريباً. وهكذا فعل «إيسن» و «برنارد شو» و «بينافنتى» و «موم» وغيرهم..

على أن بعض الأدباء قد قام أخيراً بحركات مناهضة لهذه السيطرة النثرية على المسرح، فراحوا يكتبون مسرحيات شعرية، مثل «إليوت» في أمريكا و «كريستوفر فراى» في إنجلترا. ولا شك أن كثيراً من أعمال هؤلاء قد جاء ناجحاً موثقاً، إلا أن النثر مع ذلك لا يزال مسيطراً على المسرح سيطرة توشك أن تكون تامة في كل بلاد العالم التى تعرف المسرح الرافى. وذلك لأن العوامل التى دفعت المسرح إلى تغيير لفته من الشعر إلى النثر كانت من القوة بحيث تجعل مهمة من يحاول رد المسرح إلى الشعر من أعسر المهمات..

فلم يعد الكتاب يتأسون خطى الإغريق والرومان، ويلتزمون اليوم ما كان هؤلاء يلتزمون بالأمس. ولم يعد الناس في عصرنا يقدسون الملوك وينحون للسادة، وإنما أضحو يقدسون الشعوب ويهتمون بالبسطاء. ثم إن المسرح نفسه قد تطور تطوراً واضحاً نحو كماله الفنى، فراح يتخلص من شبح المؤلف، وفضل على ذلك إبراز سمات شخصيات المسرحية بلغتهم وروحهم وبيئتهم.. وهكذا خرج المؤلف من التقليد إلى الإبداع، وتحورت الأسم من السيطرة إلى الحرية، ومن الطبقة إلى الشعبية. كما تطور المسرح، فخرج من المعبد والبلاط إلى السوق والشارع، أو بعبارة أوضح، خرج من المحيط الأسطورى التاريخى الدينى، إلى العالم الاجتماعى الواقعى الإنسانى.. وقد تطلب كل ذلك أن ينطق المسرح نثراً لا شعراً، ما دام لم يعد أبطالاً أسطوريين كالألهة وأشباه الآلهة، وما دام المؤلف قد تحرر من تقليد أسلافه وأكد ذاته بالإبداع والابتكار، وما دام الكاتب قد أصبح ملزماً بإخفاء شبحه وإسكات لسانه، ليظهر أشخاص مسرحيته وينطق هؤلاء الأبطال باللغة التى بها في

حياتهم يتحدثون.. ومن هنا نرى أن تحول المسرح من لغة الشعر إلى لغة النثر، إنما هو تحول طبيعي، قضت به دوافع كثيرة بعضها اجتماعي وبعضها فني..

هل معنى ذلك أن الشعر قد فقد المسرح نهائياً حتى لم يعد له فيه مجال؟ الجواب عندى - في ضوء ما عرفنا من تاريخ المسرح وتاريخ الشعر - أن الشعر لا يزال أمامه ميدان مسرحي فسيح، وهو ميدان المسرح الغنائي، مثل (الأوبرا) و (الأوبريت) فهذا اللون الغنائي يتطلب الكلام المنغوم والحديث الموقع، حتى يمكن تلحينه وغناؤه، ويؤدي الغرض منه على أتم وجه. ولا يعترض بأن الأبطال في المسرحية الغنائية سيتحدثون بلغة شعرية، لا يتحدثون بها في حياتهم العادية. فالحق أن هذا النوع من المسرحيات يقصد فيه الجانب الموسيقي قصداً، فالمشاهد ينتظر من الممثل الكلام الموقع المنغوم، لا الكلام العادي الطبيعي، والمشاهد لا يربط بين الممثل والواقع بقدر ما يتطلب الطرب والمتاع النغمي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يشاهد أن هذا النوع من المسرحيات يأتي غالباً تاريخياً أو أسطورياً أو رمزياً، أى بعيداً عن الواقع بعداً لا يتطلب أن يتحدث الأبطال عادي الحديث.

وهكذا نرى أنه كما يجب أن تكتب المسرحية الغنائية شعراً، يمكن كذلك أن تكتب المسرحيات التي تبعد شخصياتها عن الارتباط بالواقع المنافي للغة الشعر. ومن هذا النوع المسرحية التاريخية. وإنما جاز إنطاق الشخصيات التاريخية شعراً، لأن عنصر الزمن يفصل بينهم وبين واقعنا، ويكسوهم أروية من الجلال والمثالية، تسمح للمشاهد أن يراهم يتحدثون بلغة الشعر. فالمشاهد حين يرى معاوية أو الناصر أو الحجاج ينطقون في حوارهم شعراً، لا يشعر بهوة بين حقيقة هؤلاء ولغتهم. وليس ذلك مقصوداً على الشخصيات العربية، بل مثلها في ذلك الشخصيات غير العربية، فرسيس وكليوباترا ويوليوس قيصر، يستطيع المؤلف الماهر أن ينطقهم شعراً حين يتحاورون، دون أن يحس المشاهد بأى تناقض بين حقيقتهم كأجانب ولغتهم كعرب يقولون الشعر. وذلك كله راجع لما سبق أن قررناه من أن الزمن يقيم فاصلاً بين هؤلاء الأبطال التاريخيين وبين لغتهم، فالمشاهد لم يسمعهم في حياتهم العادية يتكلمون، ولم يراهم في واقعهم يتخاطبون، فهو لم يربط بين حقيقتهم وبين لغة خاصة لهم، وكل ما ينتظره منهم هو لغة جليلة تناسب هذا الجلال الذى به يحاطون، وربما كان الشعر من أنسب الوسائل لهذا الغرض.

ومثل المسرحية التاريخية في هذا: المسرحية ذات الطابع التاريخي، وأعني بها المسرحية التي تعالج موضوعًا يسمو فيه الأبطال إلى مستوى الشخصيات التاريخية ولو كانوا من الشخصيات المعاصرة.. فكأن القضية الرائعة التي يعيشون، والأحداث الغريبة التي يصنعون، تجعل موضوعهم تاريخيًا وإن كان معاصرًا، وتحولهم من أناس واقعيين إلى آخرين تاريخيين بل أسطوريين. ومن هنا يجرى على لسانهم الشعر فلا يبعد بهم عن واقعهم، ولا يحدث مفارقة بين البطل ولغة البطل.

وهكذا يقتسم الشعر والنثر المسرح قسمًا عادلة تقوم على طبيعة المسرح وطبيعة الشعر والنثر. فالشعر له المسرحية الغنائية وجوبًا، والمسرحية التاريخية وما يشبهها جوازًا. أما النثر فله ما سوى ذلك من مسرحيات..

ولكن أى نثر؟ إن هذا السؤال ضروري ما دام لنا نثران، أحدهما فصيح والآخر عامي.. والجواب على هذا السؤال يتطلب كثيرًا من الجراءة من جانب القائل، وكثيرًا من الأناة من جانب السامع، لأنه يتصل بمقوم من مقومات ثقافتنا وحضارتنا العزيتين وهو اللغة العربية.

والذي لا أشك فيه أنه كما يجب أن يتقاسم الشعر والنثر المسرح بحسب طبيعة المسرحية نفسها، يجب كذلك أن تتقاسم الفصحى والعامية المسرحيات النثرية، بحسب طبيعة المسرحية أيضًا.. فالمسرحيات التاريخية كما يصح أن تكتب شعرًا، يصح كذلك أن تكتب بالعربية الفصحى نثرًا، ولا يجوز بحال أن تكتب نثرًا عاميًا، أما كتابتها بالفصحى فللأسباب التي سبق أن ذكرناها في جواز كتابتها شعرًا. وأما منع كتابتها بالعامية، فسيبه هو أن للعامية دلالات معاصرة تفسد الجو التاريخي، وتجذب الأبطال التاريخيين من ماضيهم الذي نتخيلهم فيه إلى حاضرن الذي فيه نعيش، وهذا يمزق عنهم أروية يجب أن تظل زينة لهم كأناس مضوا إلى التاريخ. وليس الأمر كذلك في اللغة الفصحى، فليست لها تلك الظلال المرتبطة بحياتنا اليومية تمام الارتباط، فنطق الشخصيات التاريخية بها لا يجعل منهم أناسًا معاصرين لنا يتحدثون كما نتحدث ويحاطون بالجو اللغوي الذي به نحاط..

ومثل المسرحية التاريخية في ذلك، المسرحية المترجمة، فهي يجب أن تنقل إلى لغتنا الفصحى، ولا يجوز فنيًا أن تنقل إلى العامية، وذلك لأن إنطاق شخصيات أجنبية باللغة

الفصحى الملائمة لكل شخصية أمر طبيعي، ينقل إلى المشاهد صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي أراد إبرازها المؤلف الأصلي. ذلك أن المشاهد العربي يريد أن يفهم ويتبع الشخصيات في حركاتها وحوارها، واللغة الفصحى الملائمة لكل شخصية كقيلة بأداء هذا الغرض، ورغم أنها ليست اللغة التي ينطق بها الأبطال في واقعهم الذي صنعهم عليه مؤلف المسرحية في لغتها الأصلية، فإن الفصحى لا تفسد الشخصية المسرحية أو، تصيبها بالاهتزاز، لأن هذه الشخصيات الأجنبية ليست أمام المشاهد إلا رموزاً أو نماذج يتطور معها الحدث، وهي غير مرتبطة عند المشاهد بلغة معينة غير تلك اللغة التي تلائم نفسياتها وثقافتها ودورها على المسرح.. أما اللغة العامية فلا يصح أن تنطق بها شخصيات المسرحية المترجمة، نظراً لتلك الظلال والدلالات الإضافية المرتبطة بحياتنا المحلية، فتلك الظلال وهذه الدلالات تفسد الشخصية الأجنبية تماماً كما تفسد الشخصية التاريخية.

أما اللغة العامية، فيجب أن تستأثر بكل أنواع المسرحيات الواقعية المحلية، ولا يجوز إطلاقاً أن تكتب بالفصحى، وذلك لأن الحوار عماد من عماد العمل المسرحي، والمشاهد قد ألف أن يسمع من الناس في حياته لغة خاصة، فربط بين هؤلاء الناس وبين تلك اللغة التي بها يتحدثون، حتى صارت مقوماً من مقوماتهم وعنصرًا من عناصر شخصياتهم، فإذا رأى أناساً منهم على المسرح، انتظر أن يتحدثوا بتلك اللغة التي تعود أن يراهم بها متحدثين. وإذا نطقوا بغير تلك اللغة، شعر المشاهد بالازدواج والثنائية تهدمان تلك الشخصيات، وتفسدان وضعها في المسرحية.. فابن البلد الذي يحيى أصدقاءه مساء قاتلاً: «ميت مسا يا جدعان» لا يصح أن يقول على المسرح بالفصحى «طبتم مساء أيها السادة».

ولا يحتاج أن التزام أن يتحدث كل بلغته سيحيل المسرحية إلى خليط غير متناسق من اللغات واللهجات، لأن هذا الاحتجاج مردود بأنه مغالطة صريحة، فالمسرحية الواقعية المحلية ستكتب بالعامية ابتداءً، ثم تفاوتت تلك العامية بحسب كل شخصية وثقافتها وبيئتها واستعدادها ودورها في المسرحية، حتى الشخصية الأجنبية نفسها يجب أن تنطق بالعامية العربية التي ينطق بها الأجانب في بيئتنا حين يتحدثون معنا بتلك العربية المقرنجة الملحونة، التي يصعب معها نطق بعض الأصوات وتُعكس فيها بعض التراكيب..

وبعد، فقد طال الحديث وتشعب. ولذا نوجزه في هذه السطور.

- ١- كان المسرح منذ نشأته حتى القرن الثامن الميلادي مسرحاً شعرياً، وذلك لاقتراح نشأته بالناحيتين الدينية والغنائية، ثم لمحاكاة الرومان للإغريق، ولسير الكلاسيكيين على سبيل هؤلاء وهؤلاء.
- ٢- بدأ المسرح يتخلص رويداً رويداً من الشعر، ويحل محله النثر، منذ بدأت الثورة على الأوضاع التقليدية، اجتماعية وفنية، وكان للرومانتيكيين والواقعيين أعظم الأثر في ذلك.
- ٣- انتهى الأمر بالمسرح إلى التحول إلى النثر تحولاً يوشك أن يكون تاماً، فلم يعد أعلامه في العالم كله يكتبون له إلا مسرحيات نثرية.
- ٤- هناك حركة لإحياء المسرحية الشعرية الحديثة، ومن أعلامها «إليوت» و«فراي» ولكن ذلك لا يمنع من استمرار سيطرة النثر ومحاولة استقلاله بالمسرح.
- ٥- يجب أن يظل الشعر لغة المسرح الغنائي، كما يجوز أن يكتب به للمسرح التاريخي وما يشبهه. وما سوى ذلك من مسرحيات يجب أن يكتب نثراً.
- ٦- يجب أن تكون الفصحى لغة المسرح التاريخي والمسرحيات المترجمة. وما سوى ذلك من مسرحيات واقعية معاصرة محلية فلغته العامية.



الشعر الشعبي الأندلسي

تميز الشعب الأندلسي بسمات خاصة جعلته مجتمعاً فريداً بين مجتمعات الأمة العربية، وكان للوضع الجغرافي من جانب، ولتعدد العناصر من جانب آخر، ثم للظروف الحضارية المختلفة التي عاش في ظلها هذا الشعب، أبلغ الأثر في تكوين تلك السمات، ثم في إتصاحها في أدب الأندلسيين وسائر فنونهم، وبخاصة الشعر الشعبي.

فالأندلس تقع في الجنوب الغربي لأوروبا، وتبعد عن سائر الأقطار العربية في آسيا وإفريقيا بعداً شاسعاً، باستثناء الشمال الإفريقي الذي لا يفصل الأندلس عنه إلا مضيق جبل طارق.

وشعب الأندلس مزيج من عناصر عربية وافدة من المشرق مع الفتح الإسلامي أو بعده، وعناصره غير عربية أهمها هذا العنصر الأوربي المحلي الذي كان يسكن إسبانيا قبل العرب.

وبرغم أن العرب أصبحوا العنصر الغالب، وبرغم أن اللغة العربية قد صارت اللغة الأولى، فإن رواسب كثيرة من الأصول غير العربية التي امتزجت بها العناصر العربية، ظلت تعمل عملها في تشكيل الإطار الحضاري للأندلس، كما أن اللغة اللاتينية العامية، التي كانت لسان القوم في إسبانيا قبل الوجود العربي، ظلت -علي وجه من الوجوه- تمد اللسان الشعبي بكثير من الكلمات والتراكيب، لا بين ذوى الأصول الإسبانية وحدهم ممن يسمون بالمستعربين، بل بين ذوى الأصول العربية أنفسهم من حكام وقواد وشعراء مشاهير..

وهكذا كان المجتمع الأندلسي يتسم بشيء من الازدواج العنصري واللغوي، وإن كان العنصر العربي هو الطافي على السطح، واللغة العربية هي المسيطرة في مجال الفكر والثقافة والأدب المستقر المعبر القصيح.

أما في قاع المجتمع، وفي مجالات الأدب الشعبي، فقد كان الأمر يختلف بعض الشيء، حيث عبر هذا الشعب الأندلسي عن نفسه بأدب شعبي، مثل هذه الثنائية أو هذا الازدواج، في الجانبين البشري واللغوي جميعاً.

وقد اتضح امتزاج العنصرين واللغتين في المجال الشعبي بعد نحو قرنين من الفتح الإسلامي، أي في أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). أما قبل ذلك وخلال القرنين اللذين أعقبا الفتح منذ أواخر القرن الأول للهجرة، فقد كان المجتمع الأندلسي لم يتكون بصورته المكتملة، التي تتحد فيها عناصر الشعب، برغم اختلاف أصول هذه العناصر، والتي تتفاعل فيها لغات أبناء هذا الشعب، برغم تباین هذه اللغات.

ولما امتزج أهم عنصرين مكونين لحقيقة الشعب الأندلسي، الذي تلتقى في عروق أبنائه الدماء الإسبانية مع الدماء العربية، ولما تفاعل أهم لسانين في الأندلس مؤلفين للغة الشعب الأندلسي، الذي تجتمع في أحاديث أفرادها الكلمات العربية والكلمات اللاتينية، أصبح من طبيعة الأشياء أن يظهر أدب يعبر عن هذا المجتمع ويلغة هذا المجتمع الجديد.

ولأن الشعر كان الفن الغالب حينذاك، ولأن الموسيقى والغناء كانا في طريق ذروة الازدهار حينئذ، بعد أن نقل زرياب إلى الأندلس الكثير من موسيقى الشرق وآلاتها ومعلميها، وبعد أن أشاع بين الأندلسيين الشغف بالطرب وضروب الألحان وفنون الغناء؛ أقول لأن الشعر كان هو الفن الأدبي الغالب، ولأن الموسيقى والغناء كانا في طريق الذروة، فقد اقتضى كل ذلك أن يكون الشعر هو الفن الأدبي الذي يعبر به المجتمع الجديد عن نفسه في الأندلس، وأن يكون هذا الشعر هو الشعر المتصل بالموسيقى والمربط بالغناء.

وهكذا ظهرت الموشحات في الأندلس، كأول شكل من أشكال الفن الأدبي الشعبي الذي عبر بها المجتمع الأندلسي عن نفسه.

ومن هنا نقول: إن الموشحات قد ظهرت تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية أولاً، ثم تلبية لحاجة فنية ثانياً. أما كونها تعبيراً عن ظاهرة اجتماعية، فلأنها قد جاءت معبرة عن الازدواج اللغوي - في الحياة الشعبية - بين اللغة العربية واللاتينية العامية. وأما كون الموشحات تلبية لحاجة فنية، فلأنها قد واكبت النهضة الموسيقية الغنائية التي وضع أسسها زرياب، والتي بدأت تصل إلى الذروة منذ أواخر القرن الثالث أي في عهد ظهور الموشحات.

ودليل ذلك كله هو أن للموشحات جانبين تخالف فيهما الشعر المستقر ذى القصائد والمقطّعات، وهذان الجانبان يتصل أحدهما باللغة، ويرتبط الثانى بموسيقى الشعر، أى بالوزن والقافية. أما ما يتصل باللغة فخلاصته أن الموشحة كانت - في عهد نشأتها - يتحتم أن يختمها مؤلفها بشطرات من عامية الأندلس، أى من تلك اللغة التى تجمع بين ما هو عربى وما هو لاتينى. وهذا الختام يسميه الوشاحون «خرجة». وأما ما يتصل بموسيقى الشعر فخلاصته أن الموشحة لا بد أن تتنوع فيها الأوزان والقوافى بحيث تخرج عن المألوف في القصيدة من وحدة الوزن ورتابة القافية..

ولهذا كانت معظم الموشحات تتألف من خمس فقرات رئيسية، وكل فقرة تتألف من جزأين أساسيين: أولهما تختلف فيه القافية من فقرة إلى أخرى ويسمى غصنا، والآخر تتماثل فيه القافية خلال الموشحة كلها ويسمى قفلا.. وهكذا يكون الحد الأدنى لقوافى الموشحة ست قواف. ومن الممكن أن تزيد كثيراً إذا كانت نهايات الشطرات الأولى في كل فقرة مغايرة لنهايات الشطرات الثانية. بل من الممكن أن تتضاعف وتعمد ما شاء الوشّاح، إذا ما جعل في فقرات موشحته قوافى داخلية، وعدّد الأقسام والشطرات في نظام وتوافق ومعمار موسيقى متنوع مرسوم...

هذا من ناحية القافية. أما من ناحية الوزن. فالموشحة فيها حرية مرنة وانطلاق موسيقى لا تعرفه القصيدة. وذلك أن الموشحة يجوز فيها أن تنظم من بحر واحد من بحور الشعر في حالة من حالاته التامة أو المجزوءة أو المشطورة الخ، كذلك يجوز أن تنظم الموشحة من بحر واحد في أكثر من حالة من حالاته، بحيث تكون بعض الشطرات من تفاعيل البحر تامة، وتكون بعض الشطرات الأخرى من تفاعيل البحر مجزوءة أو مشطورة. وكذلك يجوز أن تنظم الموشحة من أكثر بحر من بحور الشعر، بحيث تكون شطرات من بحر الرمل وأخرى من بحر الكامل مثلاً في الفقرة الواحدة، وبحيث يكون الغصن من بحر والفقل من بحر آخر.

وهكذا نجد انطلاقة الموشحات من ناحية الموسيقى، وتحريها الشديد الذى ليس له ضابط إلا وجوب التقابل بين الأجزاء المتماثلة، بحيث يجب أن تساوى الفقرة من الموشحة أختها، ويمثل تقسيم الغصن وأسلوب وزنه تقسيم باقى الأغصان وأسلوبها في الوزن. ومن

هنا يتمثل في بناء الموشحة الموسيقي معمار فيه حرية من جانب والتزام من جانب آخر، فالحرية تكون في تصميم الوحدة النغمية التي ستألف منها الموشحة، وهذه الوحدة هي الفقرة بجزأها: الفصن والقفل. فللوشاح أن يصمم الفقرة الأولى بحرية كاملة في عدد شطراتها وطريقة تقفيته ونغمات إيقاعها، وأما الالتزام فيكون في تماثل الوحدات، فعلى الوشاح الذي اختار بناء معيناً للفقرة الأولى من الموشحة أن يصنع الشيء نفسه في الفقرة الثانية وما بعدها، باستثناء قافية الأغصان التي يجب أن تتغير من فقرة إلى أخرى، ولا يصح أن تتماثل القوافي بينها أصلاً.

وبهذا الانطلاق المتزماً والتحرر المضبوط في الموشحات لبث حاجة المجتمع الأندلسي الفنية، إبان نهضته الموسيقية الغنائية، التي عجزت عن مواكبتها القصيدة التقليدية بوزنها الواحد وقافيتها الرتيبة. كذلك عبرت الموشحات بخواتيمها الشعبية غير الفصحى عن ظاهرة الازدواج اللغوي في المجتمع الأندلسي، وبخاصة في المجال الشعبي، حيث لم يكن من الممكن أن تقوم القصيدة الفصحى بهذا الدور، نظراً لطبيعتها الصارمة وروحها التي تغلب عليها المحافظة بل الرسمية في كثير من الأحيان.

وهكذا سجلت لنا الموشحات الأندلسية فقرات من الشعر الشعبي الأندلسي الخالص، وهي تلك الفقرات التي نجد فيها نهايات الموشحات، والتي يغلب على الظن أنها بدورها أجزاء من أغنيات أندلسية شعبية لم تدون، وإنما حفظت لنا بفضل اقتباس الوشاحين لها وختم موشحاتهم بها.

ومن أمثلة الموشحات الأندلسية التي تعبر عن الشعر الشعبي الأندلسي، والتي حفظت لنا جزءاً من لغة الشعب، التي تمتزج فيها العربية باللاتينية العامية؛ موشحة ابن بقي التي يقول في أولها:

لحظّاتٍ بآبليّة متعت قلبي عشقاً

ولّى شغري مفلج لائمي منه موقى

ثم يقول في ختامها على نفس وزن المطلع وطريقة تقفيته، ولكن بلغة غير فصحى بل غير عربية خالصة:

البُدِيَه اِشْتَدِيَه دِيْ ذَا الْعَنْصَرَحَقَا

بِشْتَرِيْ مُوَالْمَدِيْج وَنَشَق الرَّمْح شَقَا

فهذا الختام الذي ختمت به الموشحة مزيج من ألفاظ عربية وأخرى «رومانية» أي لاتينية عامية. والشرطة الأولى معنا: «هذا اليوم يوم فجرى»، أى مشرق، فالكلمة «ألب» من الكلمة الإسبانية: Alba بمعنى فجر... والكلمة الثانية وهى «دِيَه» معناها: يوم، وهى فى الإسبانية: Dia... والكلمة الثالثة وهى «إشْت» معناها: هذا، وهى فى الإسبانية Este...

أما الشرطة الثانية فمعناها: «يوم العنصرة حقا»، والعنصرة: عيد من أعياد الأندلسيين. والكلمة الأولى وهى «دِيْ»، معناها: يوم، ويظهر أنها كانت تنطق: «دِيَه» و «دِيْ»...

وأما الشرطة الثالثة فمعناها: «سألبس مُدَبَّجِي». والكلمة الأولى منها وهى «بشترى» هي التي صارت في الإسبانية Vestire أى سوف ألبس... والكلمة الثانية وهى «مو» هي ضمير الملك للمفرد الغائب المذكور. وقد صارت في الإسبانية: Mio...

وأما الشرطة الأخيرة فهى عربية كلها. وعلى هذا يكون معنى هذا الختام: هذا اليوم فجرى مشرق... إنه يوم عيد العنصرة.. سوف ألبس ثوبى المزين.. وأشق الرمح شقا..

على أنه لم يكد يضى قرنان، حتى هضمت العربية الفصحى الموشحة كلها، ولم تعد تكتفى بالأجزاء الأولى، تاركة للغة الشعبية الأندلسية الختام الأخير. ولعل ذلك من طبيعة العربية الصارمة المحافظة المرتبطة أبداً بما هو جاد ومستقر ووقور وعربى أصيل.. ومن هنا وجدنا الموشحات بعد القرن الخامس تُنظم بلغة الشعر الفصحى، ولا يبقى لها ما يميزها عن القصيد إلا جانب التنويع الموسيقى المعروف.

ولكن روح الشعب لا بد أن تعبر عن نفسها بلغتها. فلما ضاق مجال الموشحة وطردت لغتها الفصحى اللغة العامية وانتصرت عليها، ظهر لون من الأدب الشعبى المنظوم هو الأرزجال.

والأرزجال في حقيقتها ليست إلا امتداداً شعبياً للموشحات، أو اتساعاً للتعبير الشعبى الشعرى الذى ضاقت عنه الموشحات، فاستقل الزجل بمنظومات كاملة بلغة الشعب، كرد فعل لاستقلال الموشحة كلها باللسان الفصيح...

ولذا نرى طريقة نظم الأزجال -في جملتها- كطريقة نظم الموشحات، من حيث تكون المنظومة من فقرات، وانقسام كل فقرة إلى غصن تتنوع قافيته بين فقرة وأخرى، وقفل تلزم فيه القافية الموحدة في كل المنظومة.. والجانب الواضح في الزجل الذى يفرق بينه وبين الموشحة، هو الجانب اللغوى، حيث سيطرت الشعبية الأندلسية في الزجل، وغلبت الفصحى العربية في الموشحة.

ولعل مما ساعد في الأندلس على ازدهار الزجل، ما كان من تقلص ظل الأدب الفصيح في أيام المرابطين.. فقد وجد الشعراء والأدباء الذين يكتبون بالفصحى أن سوق بضاعتهم ليست رائجة في المجال الرسمى بالقدر الكافى، لأن الحكام المرابطين الوافدين من الشمال الإفريقى ليسوا مقبلين على الشعر والأدب بالقدر الكافى، بعكس سابقهم ملوك الطوائف مثلاً، وذلك لانسفال هؤلاء المرابطين بتأمين الوجود الإسلامى بالأندلس، بعد أن تزعزع في أيام ملوك الطوائف المتنازعين المتهلن كثيراً بألوان من الترف منها الشعر الرسمى.

ولهذا بدأ الشعراء في عهد المرابطين بالأندلس يلتفتون إلى الشعب، ويعبرون عنه بلغته في كثير مما يؤلفون.. وتألّق ابن قزمان كبير الزجالين الأندلسيين الذى ازدهر فن الزجل على يديه وعرف به كما لم يعرف بفنان آخر، حتى أوشك أن يحجب أسماء سابقيه كأخطل بن غمار، ويحيى بن راشد، وأسماء معاصريه كعميسى الإشبيلية، وأبى عمر الزاهد، وأبى الحسن الدانى، وأبى بكر بن مرتين.

وقد كان الزجل - كأي فن شعبى - يعبر عن روح الشعب الأندلسى ويعكس طابعه النفسى والسلوكى الخالص، البعيد عن الرسميات والتقليديات والمواضعات، التى يعكسها الشرح الفصيح.

كذلك كان الزجل يعبر بلغة الأندلسيين الشعبية، التى تخالط عناصرها العربية الرئيسية عناصر إسبانية تختلف كثرة وقلة من نص إلى آخر، حسب الموضوع والموقف وما يحتاج إليه من وسائل التعبير. ولذا نجد أزجالاً أو أجزاء من أزجال أندلسية تكاد تخلو من الألفاظ الإسبانية، على حين نجد أزجالاً أخرى تزدهم بتلك الألفاظ الإسبانية التى قد تطفئ على العربية.

ومن أزجال ابن قزمان التي تغلب فيها العربية قوله في تفضيله لترك الزواج والانطلاق إلى حياة التحرر والاستمتاع بعيداً عن قيود الزوجية:

صرت عازب وكان لعمري صواب لَسْ نَزُوجٌ حَتَّى يَشِيبَ الْغُرَابُ
أنا تاييب يا، لَسْ نَقُولُ بِزَواج ولا جَلُو، ولا عروس بتساج
لا رياسة غير اللعب بالزجاج والمبيت برا، والطعام والشراب

وواضح أن هذا المطلع والفقرة التي تليه ليس فيها من الألفاظ الإسبانية إلا كلمة «يا» ومعناها: انتهي، وهي بالإسبانية Ya وقد جاءت هذه الكلمة في الشطرة الثالثة، لبصير المعنى: «أنا قد تبت وانتهى الأمر.. وأما الألفاظ العامة العربية فهي كثيرة، مثل «لَسْ» بمعنى ليس، فقوله: «لَسْ نَزُوجٌ» يعني لست أتزوج، أو لن أتزوج.. وقوله «لَسْ نَقُولُ» بزواج معناه: لن أقول بالزواج مرة أخرى، أو لست أطلبه ثانية.. ومن هذه الكلمات العربية التي أخذت شكلاً عامياً: «جَلُو» والمراد بها: جلوة.. ومن تلك الكلمات أيضاً كلمة «برا» أي خارجاً. فالرجل يقول: ليست السيادة ولا التفوق إلا في اللعب واللهو والشراب من أكواب الزجاج المليئة بالسلاف، وإلا في المبيت خارج البيت، والطعام والشراب بعيداً عن جدران الباعة على الضيق. والتي تحرم الإنسان من الحرية والانطلاق!!

على أن في بعض أزجال ابن قزمان أجزاء تتألف في أغلبها من غير العربية أي من تلك العامة اللاتينية التي كانت تعاش العامة العربية في أوساط الشعب. ومن أمثلة هذه الأجزاء قول ابن قزمان في مطلع شكابة حزينة واستغاثة مكلومة على لسان محب:

يا مَطْرِبِنْ شَلْبُباطُ تَنْ حَزِينُ تَنْ يَنْباطُ

فليس في الشطرين من الكلمات العربية إلا كلمة يا، التي هي أداة النداء، في صدر الشطرة الأولى، وإلا كلمة حزين، التي هي الكلمة الثانية في الشطرة الأخرى. أما بقية الكلمات المؤلفة للبيت فهي «رومانسية» أي من عامة اللاتينية، التي تطورت فيما بعد فصارت قوام اللغة الإسبانية... فكلمة «مطر» معناها «أم»، وقد صارت في الإسبانية Ma-dre وكلمة «ين» معناها: أقبل، وقد صارت في الإسبانية Ven وكلمة «شكباط» معناها: إنقاذ، وقد صارت في الإسبانية Salvado وعلى هذا يكون معنى الشطرة الأولى: «أماه تعالي أنقذيني».

وأما كلمة «تَن» في الشطرة الثانية فمعناها: جدًا، وقد صارت في الإسبانية Tan ... وكلمة «بِنَاطُ» معناها: متألم، وقد صارت في الإسبانية Penado.

وعلى هذا يكون معنى الشطرة الثانية «إننى حزين جدًا ومتألم للغاية».

هذا، ومعروف أن الشعر الشعبي الأندلسي قد انتقل إلى المشرق وراج بين المشاركة، فصار لكل قطر عربي - تقريباً - وشاحون وزجالون.. ولأن الموشحات أصبحت تؤثر الفصحى، والأزجال تفضل العامية المحلية، فقد دخلت الموشحات في كل بلد عربي في نطاق الأدب الفصيح وسُجلت وغُنيت وحفظت ثم دُرست، فظهر كتاب مثل «دار الطراز» لابن سناء الملك يُقعد لها ويدرس ألوانها وقوالبها..

أما الأزجال فقد بقيت - غالباً - في نطاق الأدب الشعبي الذي ينتجه أدباء كل قطر عربي بلغة قومهم المحلية، ولا يُعنى - لذلك - بكتابته وتسجيله غالباً. وهذا بالإضافة إلى ما تفرضه طبيعة اللغات - أو اللهجات - المحلية من عدم شمول الفهم أو عموم الاستجابة، لأن ما يفهمه الناس في قطر من ألفاظ وعبارات بعينها، لا يفهمه آخرون من نفس الألفاظ والعبارات في قطر آخر.. ولذا كان من النادر أن نجد ديوان زجل لزجال قديم كابن قزمان. وإذا وجد صعب فهم نصوصه وتجاربه على الوجه الكامل.

ومع هذا قد كان لهذا الفن الأندلسي من الشعر الشعبي أثر بالغ في الشرق والغرب، أما في الشرق فقد نبه الشعراء في كل إقليم إلى التعبير الشعبي الواقعي. المواكب لحركة الشعب، والمعبّر عن روحه، والممثل لوجدانه الخالص البعيد عن الرسميات بل المقاوم لانحرافات الرسميات أحياناً..

وأما في الغرب فقد علّم الشعراء «التروبادور» في جنوب فرنسا، كما علم الشعراء «الخوجلار» في إسبانيا كيف ينظمون غنائيات راقية القالب الموسيقي والشكل الإيقاعي، صادقة المضمون الشعري، متقدمة الهدف الفني.

فمن المعروف أن القالب النغمي للموشحات والأزجال، قد كان رائد «التروبادور» الفرنسيين و«الخوجلار» الإسبان، فيما نظموا من أغنيات متنوعة الأوزان والقوافي، ذات أغصان وأقفال، ومطالع وخواتيم، كالتى صنعها الشعراء الأندلسيون.. ومعروف أيضاً أنه

عن طريق الموشحات والأزجال الأندلسية، نقل الشعراء الفرنسيون والإسبان كثيرا من الأفكار والمعاني والموضوعات والتجارب. وفي مقدمة هذه جميعاً تأتي موضوعات الحب المطيع، الذي يجعل المرأة ويكاد يقدها، على العكس مما كان معروفاً في الفكر الأوربي حينذاك من تحقير للمرأة وازدراء بها.. ومن هنا يقول المستشرق الإسباني «خوليان ريبيرا»: «إن المفتاح الحقيقي للشعر الغنائي الأوربي الراقى في العصر الوسيط، إنما هو الشعر الشعبي الأندلسي»... ولم يجاوز هذا العالم النصف الصواب، فقد رأينا الشاعر الإسباني الغنائي الكبير «ألفونسو العاشر» يؤلف مجموعة كبيرة من الشعر الغنائي تحاكي الشعر الشعبي الأندلسي شكلاً ومضموناً في كثير من المواطن. وأكثر من ذلك رأينا على النسخة القديمة لهذه المجموعة صورة تجمع بين مغن عربي بعوده وملابسه الأندلسية، ومغن إسباني بهيئته وشاراته الإسبانية. وكان واضح هذه الصورة على هذا الديوان الشعري الإسباني، يقول بالصورة قديماً ما يقول هذا المستشرق الإسباني حديثاً.



القسم الثاني

مع بعض الأدباء المصريين

- المنفلوطي، الأديب المناضل، وشيخ الأسلوبيين.
- طه حسين، مؤصل منهج الدراسات الأدبية.
- شوقي، وسياسة عصره.
- إبراهيم ناجي، ومكانة فنه وملامحه.
- محمود حسن إسماعيل، وسمات شعره حتى «قاب قوسين».
- نجيب محفوظ، وروافده فنه ومراحل إنتاجه.
- يوسف إدريس، ونسيجه القصصى، كما فى «بيت من لحم».
- أمين يوسف غراب، وآخر أعماله «الساعة تلىق العاشرة».

مصطفى لطفي المنفلوطي*

الأديب المناضل، وشيخ الأسلوبين

- ١ -

كان امتداداً كريماً لهذه السلسلة المباركة من رجالات الأزهر، الذين أسهموا بجهود ميمونة في صنع تاريخنا الحديث، من أمثال رفاة الطهطاوي الذي تألق اسمه منذ فجر النهضة، ومحمد عبده الذي حمل الراية من بعده.. وكما فعل كل من الشيخين الرائدتين المصلحين، حرص المنفلوطي على ألا يقصر جهوده على الميدان الثقافي وحده، بل أبى إلا أن يسهم في الميدان السياسي والإصلاحي أيضاً، ولذا نراه قد وظف أدبه بالتزام مبكر لخدمة وطنه وترقية أمته، أو بتعبير أشمل: للنضال من أجل شعبه.

كانت البلاد في تلك السنوات ترزح تحت نير الاحتلال البريطاني، الذي جثم على صدر مصر سنة ١٨٨٢، والمنفلوطي صبي قد بلغ من العمر نحو خمس سنوات، فعاش بقية صباه وكل شبابه وجل كهولته يتجرع مرارة هذا الاحتلال الكريه.

وكان يساند الاحتلال في تلك السنوات خديوى مصر، الذى أخذ يتغير لقبه فأصبح سلطاناً ثم ملكاً، ولكن حقيقته لم تتغير، كحاكم غريب عن تلك البلاد، كل همه أن يعيش سيداً، وأن يؤازر من يساند عرشه الذى تزعزعه دائماً حركات الوطنيين الشرفاء.. وهكذا كان هناك اتفاق مصالح بين قوى الاحتلال وقوى القصر، وخاصة بعد أن ثبت استدعاء الخديوى توفيق للانجليز وضربه بهم لقوى الشعب الممثلة في الثورة العربية. وظل هذا الاتفاق يتضح حيناً ويخفى حيناً آخر، ولكنهبقى حقيقة لا يمكن إنكارها لأنها موجودة أبداً.

وقد كان من الفترات التى شهدت خفاء هذا التآمر بين الاحتلال والقصر، تلك السنوات الأولى من عهد عباس حلمي الملقب بعباس الثانى. وذلك أن هذا الخديوى حين

جلس على العرش بعد توفيق، أراد أن يكسب المواطنين بإيهاهم أنه غير سلفه، وأنه في جانب الوطنيين لا في صف المحتلين، ولتأكيد هذا الإيهام أخذ يقرب بعض الزعماء، كما راح يزور البلاد، وبذل كثيراً من المحاولات لكسب ثقة أبناء الشعب، لكنه ما لبث أن ظهر على حقيقته، فعادى الحركة الوطنية، ونفذ رغبات الاحتلال، ووقف نهائياً في صف أعداء الشعب.

ثم تتابعت الأحداث، واشتدت حركة المقاومة الوطنية حتى تمثلت في ثورة سنة ١٩١٩، التي قادها سعد زغلول مكملاً رسالة مصطفى كامل، الذي قاد الحركة الوطنية في أول شبورها عقب الاحتلال.

وانتهت ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب التي تعتبر خطوة على طريق العمل الوطنى، والتي في مقدمتها: صدور الدستور، وافتتاح البرلمان، وتأليف حكومة وطنية برئاسة سعد زغلول سنة ١٩٢٤، وإن كانت الفرحة بهذه المكاسب لم تطل، نظراً لتأمر الإنجليز والقصر على كل ما ربحه الشعب من ثورته. وهذا التأمر لا يتسع له هذا الحديث الذى قصصنا من التمهيد به مجرد تحديد للعصر الذى عاش فيه المنفلوطى وتأثر به وأسهم في النضال بأدبه فيه. وهذا العصر الذى ينتمى إليه المنفلوطى ينتهى بهذه المرحلة من تاريخ مصر، لأن الرجل انتقل إلى جوار الله سنة ١٩٢٤.

- ٢ -

ولد المنفلوطى بمنفلوط - إحدى بلدان صعيد مصر - سنة ١٨٧٦ - وحين بلغ سن التعلم تردد على الكتاب فحفظ القرآن الكريم وتعلم ما يؤهله للالتحاق بالأزهر. ثم انتقل إلى القاهرة، ودخل الأزهر، وحضر دروس الشيخ محمد عبده، ولكنه اهتم بصفة خاصة بالأدب، فأخذ يقرأ روائع كتب التراث، وجيد مراجع الأدب العربى شعره ونثره، حتى غلبه حب الأدب على نفسه، فترك الأزهر بعد دراسة فيه استمرت نحو عشر سنين..

وكان المنفلوطى قد اتجه إلى الكتابة في الصحف متأثراً بأستاذه محمد عبده، ومستفيداً من توجيهه وتشجيعه. وبرز اسمه حين أخذ يكتب في صحيفة المؤيد، التى كان يصدرها الشيخ على يوسف منذ سنة ١٨٨٩، والتى كانت من كبريات الصحف الوطنية والإصلاحية ذات النزعة العربية الإسلامية.

وفي أول عهده بالأدب، كان المنفلوطي يكتب الشعر، وكان يسهم بهذا الشعر كما يسهم بالنثر في النضال. وقد بلغت به الشجاعة أن هاجم بقصيدة من قصائده الخديوي عباس الثاني، بعد أن اتضح للمنفلوطي موقف هذا الخديوي وخداعه للشعب.

وقد وزعت هذه القصيدة في منشور يحمل اسم «الصاعقة» بمناسبة حضور الخديوي إلى القاهرة قادمًا من الإسكندرية، بعد رحلة داخلية كانت جريدة المؤيد تعني برصدها ووصف الاحتفالات بها. وتاريخ توزيع هذه القصيدة في منشور هو ١١-٤-١٨٩٧ وهو التالي لعودة الخديوي. وهذه هي القصيدة:

قدوم ولكن لا أقول سعيد	وملك وإن طال المدى سيبيد
بعدت وقررت الناس بالبشر ياسم	وعُدت وحزن في الضؤاد شديد
تمربنا لا طرف نحوك ناظر	ولا قلب من تلك القلوب ودود
علام التهاني؟ هل هناك مآثر	فنفرح؟ أو سعى لديك حميد؟
إذا لم يكن أمر فضيم مواكب؟	وإن لم يكن نهى فضيم جتود؟
تذكّرنا رؤياك أيام أنزلت	علينا خطوب من جدودك سود
رمتنا بكم «مقدونيا» فأصابنا	مصوب سهم بالبلاء سديد
فلما توليتم طفغيتم، وهكذا	إذا أصبح التركي وهو عميد
فكم سفكت منا دماء بريئة	وكم ضمنت تلك الدماء لحدود
وكم ضم بطن البحر أشلاء جمّة	تمزق أحشاء لها وكبود
وكم صار شمل للبلاد مشتتا	وخرب قصر في البلاد مشيد
وسيق عظيم القوم منا مكبلا	له تحت أثقال القيود وثيد
فما قام منكم بالعدالة طارف	ولا سار منكم بالسداد تليد
كأنى بقصر الملك أصبح بائدا	من الظلم، والظلم المبين مبيد
ويندب في أطلاله اليوم ناعب	له عند ترديد الرثاء نشيد
أعباس ترجو أن تكون خليفة	كما ودّ أباء ورام جدود؟
فيا ليت دنيانا تزول وليتنا	تكون ببطن الأرض حين تسود

وقد حوكم المنفلوطى -وهو في نحو العشرين- بسبب تلك القصيدة التى لا يقولها إلا فنان فدائى، وحكم عليه بالسجن اثنى عشر شهراً، وحين استأنف الأديب الحكم ونظرت القضية من جديد، خفف السجن إلى ستة أشهر.

- ٣ -

وقد عانى المنفلوطى كثيراً بسبب هذه العقوبة، وظل بعد تنفيذها مبعداً عن أي عمل حكومى، باعتباره غير متمتع بالصلاحيات للوظائف لما في تاريخه من «سابقه!!».

ولكن مسعى كريماً من الشيخ محمد عبده أعاد إلى الرجل بعد حين حقوقه الشخصية. وحين تولى سعد زغلول نظارة المعارف سنة ١٩٠٦ عين المنفلوطى في وظيفة تتفق ومواهبه الأدبية، وهى وظيفة المحرر العربى بوزارة المعارف.

وكان سعد يعتز بالمنفلوطى ويعرف قدره في المجال الوطنى والأدبى على السواء. ولذا نراه يتمسك به ويتصدى للمستشار الإنجليزى (دنلوب)، حين حاول هذا الطاغية فصل المنفلوطى من وزارة المعارف، عقوبة له على هجومه على «روزفلت» الذى كان قد زار مصر، وأنكر -في حديث له- حق المصريين في الاستقلال، فرد عليه المنفلوطى بمقالة تحت عنوان «محاكمة روزفلت أمام محكمة العدل».. وقد كان مما قاله سعد لـ «دنلوب» وهو يدافع عن المنفلوطى: «إن الحكومة في حاجة إلى مثل السيد مصطفى، وليس هو في حاجة إليها، والوظائف قبور للأدباء، وخير للحكومة أن مثله داخلها».

وبلغ من اعتزاز سعد بالمنفلوطى أنه كان ينقله إلى حيث يعمل، فحين عين وزيراً للحقانية سنة ١٩١٠، نقل المنفلوطى معه، وأنشأ له تلك الوظيفة التى أنشأها له من قبل في وزارة المعارف..

وحين انتخب سعد وكيلاً للجمعية التشريعية سنة ١٩١٣، أخذ المنفلوطى ضمن هيئة الأمانة، وبقي في الجمعية التشريعية حتى تأججت الثورة، وكتب مقالاته في القضية المصرية سنة ١٩٢١ مدافعاً عن سعد باشا ومتصفاً له من خصومه السياسيين. وحينئذ فصله ثروت باشا من وظيفته، ثم صودر كتابه «النظرات» الذى كان يضم مجموعة من تلك المقالات.

وبعد نحو ستة أشهر رُئى استدراج الرجل وكسبه في صف القصر وأعوانه من مناوئى الحركة الثورية أو المتاجرين بها، فمِمن في (سكرتارية) الديوان الملكى على أمل أن يكف عن الكتابة الوطنية والنضال بالكلمة الشريفة. ولكن الرجل ظل على ما كان عليه من قبل، فأخرج من وظيفته بالديوان بعد قليل، وألحق بوظيفته بالجمعية التشريعية المعطلة. وظل في هذه الوظيفة التى هى أشبه بالتعطيل إلى أن جنى الشعب ثمرات ثورته، وأسندت رئاسة الوزارة إلى سعد زغلول، وافتتح البرلمان، وتولت قوى الشعب الوطنية الحكم، فحينئذ عين المنفلوطى رئيس قاعة في أمانة مجلس الشيوخ. وبقي في هذا المنصب إلى أن مات سنة ١٩٢٤.

وقد قام المنفلوطى بأعظم دور في تطوير النثر العربى الحديث، وإليه يرجع تخلص هذا النثر نهائياً مما كان يتردى فيه من نفاثة وركاكة رانت عليه طيلة عصور التخلف، وبخاصة في العهد التركى، الذى امتد نحو ثلاثة قرون. فقد أفاد المنفلوطى من روح الفترة التى عاشها، ومن اتجاه الفترة السابقة على فترته، حيث كانت هناك حركة إحياء لروائع التراث العربى الذى خلفته عصور الازدهار، وكانت تلك الحركة نتيجة لهذا الوعى العميق بالماضى العربى المجيد، الذى يمكن أن يكون ركيزة لمستقبل رائع جديد..

كذلك أفاد المنفلوطى من توجيهات أستاذه محمد عبده، الذى دعا بإخلاص إلى تخلص النثر العربى من الزخارف والصنعة، وطالب الكتاب - وبخاصة من كانوا تلاميذه أو عاملين معه - أن يترسلوا فيما يكتبون، وأن يتجهوا وجهة فنية جادة فيما يسطرون.

- ٤ -

ومن استيعاب المنفلوطى لروائع التراث النثرى المترسل الذى سطره كبار الكتاب في عصور الازدهار، ومن توجيهات الأستاذ الإمام، ومن موهبة الرجل وأصالته، خرج بطريقة في الكتابة تعد الطريقة الأم لكل الاتجاهات الفنية الأسلوبية في الكتابة العربية الحديثة..

وأهم معالم هذه الطريقة الأم: البعد عن التكلف، والنأى عن التقليد، والقصد إلى الصدق، والاهتمام بالصياغة، وجمال الإيقاع، ورعاية الجانب العاطفى، ثم الميل إلى

السهولة والترسل، وترك التعقيد والمحسنات فيما عدا بعض السجع المطبوع الذى يأتى بين الحين والحين للإسهام فى موسيقى الصياغة.

وقد كانت طريقة المنفلوطى - برغم محافظتها واتخاذها النثر الجيد القديم مثلاً أعلى - طريقة إبداعية فى كثير من جوانبها، ففيها أصالة المنفلوطى وعليها طابعه، وكل ما كتب بها موضوعات حية، هى من تجارب الكاتب المرتبطة بنفسه وقومه وعصره، فهى طريقة فى النثر أشبه بطريقة شوقي فى الشعر، فيها محافظة من حيث اتخاذ القديم الجيد مثلاً أعلى فى الصياغة، وفيها تجديد من حيث تطوير الأديب وإضافاته، واتخاذ الإطار البيانى المحافظ وسيلة للتعبير عن مشاعره هو، وتجاربه هو، وعصره هو، بحيث تتضح شخصيته كأجلى ما تكون، وتظهر المعاصرة فى أسلوبه فلا تخطئها إلا عيون المكابرين.

وأهم آثار المنفلوطى الذى تتمثل فيها طريقته: مقالاته التى جمع كثيراً منها فى كتابه «النظرات» والتى تعالج موضوعات سياسية واجتماعية وأدبية. ثم كتاباته القصصية، التى بعضها موضوع، وبعضها معرب، وبعضها أعمال قصيرة كتلك التى جاءت «فى العبرات»، وبعضها أعمال طويلة مثل «الفضيلة» و «مجدولين» و «الشاعر «و» فى سبيل التاج».. وهذه الكتابات القصصية كانت تترجم أولاً بأقلام بعض المترجمين، ثم يأخذها المنفلوطى ليعيد صياغتها بطريقته مع ألوان من التصرف تكاد تجعلها جديدة..

وهكذا عرف المنفلوطى -بعد أن وجد طريقه كنائر- صاحب طريقة، وأهمل الشعر مكتفياً بريادته لتلك الطريقة الفنية التى عرفت به وأحدث بها فى تاريخ النثر العربى وثبة كبرى.

وكانت مقالاته وكتاباته الروائية والقصصية موضع حفاوة الجيل التالى لجيله، ممن كانوا على أول طريق الأدب، أيام كان هو ذائع الصيت وواضح الطريقة. حتى لقد قرر الأستاذ الزيات، أنه هو وصاحبه طه حسين وبعض رفاقهما، كانوا ينتظرون مقال المنفلوطى بشوق شديد، كما كانوا يقبلون على قراءته بشغف بالغ.. ومن هنا رأينا كلا من الكاتبين الكبيرين يأخذ وجهة أسلوبية جمالية فيما يكتب. وهما وإن انفرد كل منهما بطريقة خاصة نتيجة لأصالته وثقافته، فقد خرجا قبل كل شئ من جبة المنفلوطى الذى وجههما وجهة أسلوبية جمالية، حتى كانا -آخر الأمر- من كبار الكتاب الأسلوبيين.

وقد عيب على طريقة المنفلوطى: الاهتمام الشديد بالأسلوب، والفقر فى الجانب الفكرى، والمبالغة فى اصطناع الأسى وإثارة العاطفة، ثم عدم الدقة فى الاستعمال اللغوى أحياناً، والميل إلى حشد المترادفات، والعبارات المكملة، والكلمات المؤكدة.. وربما كان الكثير من ذلك حقاً. ولكن الحق أيضاً أن الكتابات التى خلفها هذا الكاتب بطريقتها الفنية، كانت أول اتجاه أسلوبى فى حديث، رد إلى النثر اعتباره، وجعله يتنافس الشعر، وخروج آخر الأمر أعلام الكتاب الأسلوبيين، الذين يفخر بهم تاريخ أدبنا الحديث، كالزيات وطه حسين وغيرهما..

ولا يزال المنفلوطى يعيش بفنه إلى اليوم، برغم ما طرأ على أدبنا من تطورات وما جد فيه من اتجاهات. ولا يكاد يشذ أديب - بعد جيل المنفلوطى - عن التلمذة على هذا المعلم الرائد..

حقيقة لا يكتفى أى أديب بالوقوف عند مرحلة كتابات المنفلوطى وهو يتعلم الأدب، ولكنه لا يمكن أن يتخطى تلك المرحلة دون أن يقف عندها.. فكتابات المنفلوطى - فى أقل تقدير - بمثابة مدرسة المرحلة الأولى لكل من يريد أن يتعلم فن الكتابة الأدبية، ولا بد من أن يعيش المتعلم حيناً على عطاياها الرائع السذاجة، الطفلى الروح، ثم يعبر منها إلى مراحل أخرى أكثر نضجاً وأبعد عمقاً.

وإن من الوفاء لأدبنا الحديث أن نذكر رواده الذين عبروا الطريق كالمنفلوطى. وإن من مظاهر هذا الوفاء المسعد أن يلتفت بعض شبابنا الجامعى الواعى إلى دراسة المنفلوطى والعناية بأدبه.. وفى هذا الميدان يطيب لى أن أنهى بالباحت الجاد «الدكتور محمد أبو الأنوار» الذى جعل المنفلوطى وأدبه موضوع رسالته للماجستير، والذي جمع من نصوص أدبه كثيراً مما لم ينشر فى كتب، وبخاصة هذا الشعر الذى خلقه المنفلوطى متناثراً بين صحف عهده. وقد أفادت مما جمع هذا الباحث الجاد..

رحم الله المنفلوطى، وجزاه عن لغتنا وأدبنا ووطننا وتاريخنا الحضارى الحديث أكرم الجزاء.



طه حسين

مؤصل منهج الدراسات الأدبية

-١-

الدراسة الأدبية هي تناول الآثار الشعرية والنثرية تناولاً يجمع بين العلم في اعتماده على الحقيقة وقصده إلى تجليتها، وبين الفن في اتكائه على الذوق والعمل على إمتاعه وإثرائه.. ودراسة الأدب التي تتناول الآثار الشعرية والنثرية هذا التناول العلمي الفني، تتنوع من حيث الجانب الذي تنظر منه إلى العمل الأدبي، أو من حيث الغاية التي تسعى إليها من وراء النظر فيه..

ومن هنا قد تكون الدراسة الأدبية تحقيقاً وضبطاً، وقد تكون فهماً وتذوقاً، وقد تكون شرحاً وتحليلاً، وقد تكون وصفاً وتصويراً، وقد تكون استنتاجاً واستدلالاً، وقد تكون تقويماً وحكماً، وقد تكون تأريخاً ورصداً، إلى غير ذلك مما يمكن أن تنفرع إليه الدراسة المعنية بتلك الآثار الشعرية والنثرية في غناها وخصوصيتها وتعبيرها عن الإنسان والمجتمع والطبيعة والحياة جميعاً...

على أن تلك الفروع العديدة التي تنفرع إليها الدراسة الأدبية قد انقسمت إلى مجموعتين رئيسيتين: المجموعة الأولى تعنى بتتبع الأدب ورصده وتطوره خلال الزمن، وهذه المجموعة تتدرج تحت اسم «تاريخ الأدب» أما المجموعة الثانية فتتبع بفحص الأدب وتفسيره والإبانة عن مواطن الجمال والقبح فيه، وقد تضيف إلى ذلك تقويمه والحكم عليه، وهذه المجموعة تتدرج تحت اسم «النقد الأدبي» وليس بين المجموعتين حاجز حاسم، فتاريخ الأدب - رغم إثارة جانب التتبع والرصد والتطور والاهتمام بجانب الزمن - لا يمكن أن يغفل الفحص والتفسير، كما لا يمكن أن يغفل التبصير بمواطن الجمال والقبح.. كما أن

النقد الأدبي - رغم تأكيده على الجوانب الفنية في الأدب - لا يمكن أن يهمل العوامل التي أثرت فيه، وهى عوامل يحتويها التاريخ ويؤثر بها في الأدب من غير شك.

وإنما يكون الدرس الأدبي تاريخاً بينا حين يتناول أدب أمة في مجموعه أو في عصر من عصوره أو في إقليم من أقاليم تلك الأمة أو في شخصية من شخصياتها أو في تطور فن من فنون أدبها. فهناك يكون العنصر الزمني أوضح فعالية من أي عنصر آخر، باعتبار الزمن بمثابة التضاريس التي تشكل مسيرته وتلونه بما تحوى من مؤثرات شتى.. كما يكون الدرس الأدبي نقداً واضحاً عندما يتناول عملاً أدبياً محدداً، كديوان شعر أو مجموعة قصص أو مسرحية أو رواية أو قصيدة، فهناك يكون الجانب الفني أكثر انضاحاً، وتكون الحاجة إليه أكثر إلحاحاً.. وكثيراً ما يمتزج «التاريخ الأدبي» «بالنقد الأدبي» امتزاجاً لا يكاد معه يغلب أحدهما الآخر. ومن هذا ما يكون من دراسة نتاج قصاص أو مسرحي أو شاعر ممن كثرت آثارهم وتطورت وتلونت في مراحل شتى. فهناك لا بد من التاريخ لرصد التطور، ولا بد من التحليل والتقويم وعرض النتائج على الأسس والقواعد الفنية المتصلة به، حتى يتم التعرف على هذا النتائج ووضعه حيث يجب أن يوضع.

على أن مصطلح «الدراسة الأدبية» يطلق أكثر ما يطلق على الدراسة الكلية الشاملة لقطاع مهم من قطاعات الأدب، كأدب أمة أو عصر أو إقليم أو أديب كبير أو فن من الفنون القولية وما إلى ذلك.

ولذا يكون هذا المصطلح في كثير من الأحيان أدق وأشمل من مصطلح «تاريخ الأدب».

وقلما يطلق مصطلح «الدراسة الأدبية» على النقد، وإن جاز أن يطلق عليه، لأن النقد في حقيقته لون من الدراسة.. ومن هنا سيكون التركيز في هذا المقال على الدراسة الأدبية بهذا المفهوم الكلى الشامل، فهذا اللون من الدراسة هو الذى تجلّى فيه دور الدكتور طه حسين بحق، وهو اللون الذى تضح فيه المنهج الذى أصله أدينا الكبير.

-٢-

وقد مرت الدراسة الأدبية بمراحل في عصرنا الحديث، قبل أن يتمهدها الدكتور طه حسين، وقبل أن يوجهها ويؤصل منهجها على النحو الذي سنعرف.

فقد بدأت هذه الدراسة في أواخر القرن الماضي تخطو عدة خطوات، كانت أولها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تباعد عما وقف عنده القدماء إلا في تردد أو تعثر، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفي يدرس لطلاب دار العلوم (علوم الأدب) وألف لهذه الدراسة كتابه «الوسيلة الأدبية»، ثم حين تبعه الشيخ حمزه فتح الله في هذه المهمة وألف بدوره كتابه «المواهب الفتحة».. وكانت تلك الدراسة التي قام بها الشيخان تسيير -تقريباً- على أسلوب دارسي الأدب القدماء من أمثال المبرد والقالى والجاحظ، حيث كانت العناية في الدرس تنجبه أولاً إلى جمع النصوص الشعرية والثرية المختارة، بالإضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال، ثم تناول ذلك كله تناولاً يعنى باللغة والبلاغة والتلوق وما إلى ذلك.

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوة أخرى، كانت الأولى في طريق التطور، فلم تكن خطوة مشدودة إلى حيث وقف القدماء في تناول الأدب، ولم تكن خطوة فيها تردد أو تعثر. وقد مثل هذه الخطوة ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل، الذي تخرج في دار العلوم ودرس في ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان في دراسة الأدب، وعلى ما كتبه مستشرقهم عن الأدب العربي. فقد أشار أولاً - بعد عودته إلى مصر - على صديقه الأستاذ محمد دياب أن يؤلف لطلابه في دار العلوم، كتاباً في الأدب العربي، ورسم له الطريقة التي عرفها في ألمانيا، فألف الأستاذ دياب كتاباً سماه «تاريخ آداب اللغة العربية» سنة ١٨٩٧.. ثم تولى الأستاذ حسن توفيق العدل أمر دراسة الأدب بنفسه بعد أن بدأ التوجيه إلى الطريقة الحديثة. وذلك أنه في سنة ١٨٩٨ عهد إليه تدريس الأدب في دار العلوم، فوضع كتابه في «أدب اللغة» مقسماً تاريخ هذا الأدب - لأول مرة - إلى عصور ثمائل العصور السياسية، ومحاولاً التعرف على أحوال الأدب في كل عصر، ومنتها حينذاك إلى آخر العصر الأموي.. وقد طبع كتاب الأستاذ العدل عدة طبعات.. كان تاريخ آخرها سنة ١٩٠٦^(١).

(١) انظر: دراسة أدب اللغة العربية بمصر للأستاذ/ أحمد الشايب ص ٢-٣.

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوة ثالثة كانت من غير شك أفسح مجالاً وأكثر توفيقاً، فقد فتحت الجامعة الأهلية بمصر سنة ١٩٠٨، وراحت تدرس الأدب لطلابها بطريقتين، الأولى طريقة القدماء المعتمدة على تفهم النص وتذوقه والتعرف على غريبه وحل معضلاته اللغوية والبلاغية ونحوها، والثانية هي طريقة المجددين من الأوروبيين، الذين يدرسون الأدب على أنه نتاج حضارى متفاعل مع المجتمع، قد أنتجه إنسان فلونه بطابعه، على حين قد تلون هذا الإنسان نفسه بطابع عصره ومجتمعه وبيئته. ومن هنا لا تقف مسألة درس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية، بل تتجاوز ذلك كله إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب، وطبيعة العصر المنتج للأديب، كل هذا بطريقة علمية منظمة وبأدوات ثقافية متنوعة وروح موضوعية محايدة. وقد كان يقوم بدراسة الأدب في الجامعة على الطريقة القديمة الأستاذ حفنى ناصف ثم الشيخ محمد المهدي، على حين كان يقوم بالدراسة على الطريقة الحديثة هؤلاء المستشرقون الذين استقدمتهم الجامعة لهذه الدراسة، كالأستاذ جويدي والأستاذ نالينو والأستاذ فييت.. وكانت تلك الطريقة التي سار عليها المستشرقون في تدريس الأدب بالجامعة تمثل تلك الخطوة الثالثة التي خطتها الدراسة الأدبية في طريق تطورها قبل طه حسين.

وإلى جانب ما حظيت به الدراسة الأدبية فى دار العلوم أولاً، ثم فى الجامعة الأهلية ثانياً، وإلى جانب ما كان يقوم به الأزهر من دراسة نصية لغوية أدبية كالتى كان يهتم بها الشيخ سيد بن على المرصفى، إلى جانب ذلك كله كانت هناك جهود خارج تلك المعاهد العلمية، قد أسهمت بدورها في دفع الدراسة الأدبية وتمهيدها للدور الذى سيقوم به طه حسين. وكان من أبرز هذه الجهود ما قام به الأستاذ جورجى زيدان حين أخرج كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»^(١) مؤرخاً فيه لثقافة العرب، ومهتماً بأدبهم في المقام الأول، ثم معتمداً في تقسيم العصور الأدبية على التقسيم السياسى، الأمر الذى عرفناه من قبل عند حسن توفيق العدل، الذى فعل جورجى زيدان ما فعله أيضاً من حيث الاعتماد على كتابات المستشرقين وطريقتهم فى التأريخ للأدب، ومن حيث الانكاء بصفة خاصة على طريقة المستشرقين الألمان، وعلى «بروكلمان» من بينهم بصفة أخص..

(١) أخرج جورجى زيدان الجزء الأول من كتابه سنة ١٩١١، ثم أخرج بقية الأجزاء متتابعة حتى ظهر الجزء الرابع سنة ١٩١٤.

كما كان من أخصب هذه الجهود ما قام به الأستاذ مصطفى صادق الرافعي، حين أخرج كتابه «تاريخ آداب العرب» مهتما فيه بالحديث عن العرب ولغتهم والرواية لديهم، وما إلى ذلك مما يعد تمهيداً ضرورياً لدارسى الأدب العربي، ثم مركزاً بعد ذلك على دراسة إعجاز القرآن وبلاغة الحديث^(١). كما كان من أخصب الجهود أيضاً ما كان يكتبه الأستاذ العقاد من مقالات في نقد بعض الأدباء والشعراء، ومن مقدمات لبعض الدواوين، حيث عرض في ذلك كله ألواناً من الأفكار الجديدة في دراسة الأدب لا عهد للقراء بها، ولفت الأنظار إلى قيم جديدة كالصدق الفني والوحدة العضوية واتساح شخصية الأديب.. وقد جمع العقاد أطرافاً من تلك الكتابات في «خلاصة اليومية»^(٢)..

وهذا الذي قدمه العقاد في ذلك الحين وإن لم يكن دراسة كلية شاملة لقطاع مهم من الأدب - كما يغلب على مفهوم الدراسة الأدبية - فإنه من غير شك أسهم في تطوير دراسة الأدب حينذاك وخطا بها خطوة إلى الأمام، مما قربها من الارتباط بالمنهج الحديث في مجال النقد الأدبي على الأقل.

-٣-

ثم دخل طه حسين الميدان سنة ١٩١٤، وكان قد انتسب إلى الجامعة الأهلية منذ سنوات، وتابع باهتمام وتفتح محاضرات بعض أساتذتها المستشرقين كالأستاذ نالينو، وأضاف هذا الزاد الجديد في وعيه إلى ذاك الزاد القديم الذي كان يتلقاه من بعض شيوخه الأزهرين الواعين كالشيخ سيد المرصفي. فعرف بذلك أصول منهج الدراسة الأدبية على

(١) أخرج الرافعي الجزء الأول من كتابه ١٩١١، ثم أخرج الجزء الثاني الذي تضمن الحديث عن إعجاز القرآن أساساً حتى سماه الرافعي بهذا الاسم، ثم أعد أبواباً مختلفة في الأدب لم يتمها ولم ينشرها في حياته فنشرها تلميذه سعيد العريان على أنها الجزء الثالث من كتاب الرافعي سنة ١٩٤٠.

(٢) صدر هذا الكتاب سنة ١٩١٢، ولكن مقالاته كتبت قبل هذا التاريخ.. ومن أمثلة كتابات العقاد النقدية حينذاك تلك المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري سنة ١٩١٢.

وجهها الجديد الذي عرفه الأوروبيون، بعد أن قويت معرفته بالمادة الأدبية العربية كما خلفها وتناولها العرب.. وكان طه حسين قد بدأ محاولات في دراسة الأدب قبل ذلك، في مثل تلك المقالات التي كان ينقد بها المنفلوطي في «نظراته» وجورجي زيدان في «تأريخه للأدب».. ولكن طه حسين في عام ١٩١٤ بالذات قد دخل ميدان الدراسة الأدبية بعمل كبير يعد علامة مميزة على طريق هذه الدراسة، كما يعد الباكورة الأولى الناضجة في حقل الدراسات الأدبية المنهجية الحديثة.. وذلك العمل هو «ذكرى أبي العلاء» الذي تقدم به طه حسين إلى الجامعة الأهلية لنيل عاليته مع لقب دكتور^(١).. وقيمة هذا العمل في مجال الدراسة الأدبية تتمثل في أنه رادها إلى المنهج، أو على الأقل إلى كثير من معالم هذا المنهج، ويتضح ذلك من عدة جوانب في هذا العمل الجليل.

فكتاب «ذكرى أبي العلاء» لم يترجم لشيخ المعرة سارداً حياته من مولده إلى وفاته، ولم يعرف بأعماله مورداً قائمة بأشعاره ومؤلفاته، وإنما نظر إلى أبي العلاء من خلال عصره، كما نظر إلى نتاجه من خلال شخصه وعصره معاً. وذلك حيث رأى - كما يرى أصحاب المنهج الجديد - أن الأدب نشاط إنساني متأثر بكل ما يتصل بالأديب، وأن الأديب كائن اجتماعي متأثر بكل ما يتصل بمجتمعه من بعيد أو قريب.. وفي ذلك يقول طه حسين: «جعلت درس أبي العلاء درساً لعصره، واستنبطت حياته مما أحاط به من مؤثرات»^(٢).

ثم يقول بعد ذلك: «فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية بل الحال الاقتصادية»^(٣). وأخيراً يقول «تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء لم تكن شيئاً تظمئن إليه النفس أو يرضى به الرجل الحكيم لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق ومن تقسيم ثروة.. وتدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء لم تكن خيراً من الحياة العامة، فقد مزجت بألوان من المصائب وعثور الجدد، وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس وأجاد التعليم، ورحل إلى

(١) نوقش هذا العمل مناقشة علنية في ٥ من مايو ١٩١٤. ثم طبع في كتاب في نفس العام ثم أعيد طبعه سنة ١٩٢٢ وتكرر طبعه بعد ذلك وقد أصبح يحمل اسم «تجديد ذكرى أبي العلاء».

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء ط دار المعارف سنة ١٩٥١ ص ١٢.

(٣) المرجع نفسه ص ١٩١.

مدن مختلفة وأقام في بيئات متباينة، وكان له قلب ذكي وأنف حمى وبصيرة ثاقبة وذوق سليم. فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء^(١).

والكتاب قد قرر من صفحاته الأولى، أنه لن يسلم بكل ما ذكره المؤرخون وإغما سيرفض كثيراً من الروايات التي أحصوها في كتبهم من غير تثبت ولا تحقيق، وقال في مقياس الرفض إنه «إذا دل البحث العقلي والاجتماعي على غير ما تدل عليه فإن هذا البحث من غير شك ولا ريب أصدق منها دلالة وأصح طريقاً».

والكتاب قد رفض تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور ثمائل عصور السياسة، وذلك لعدم التوافق دائماً بين ازدهار السياسة وازدهار الأدب، وهذا على الرغم من إلحاحه دائماً على ما للسياسة - كغيرها من مؤثرات - من دور في توجيه الأدب وتلويته والتأثير فيه.. وقد أيد فكرته في فساد تبعية التقسيم الأدبي للتقسيم السياسي، ما رآه من أن رجلاً كأبي العلاء وأدباً كآدبه قد ارتبط بما سماه أصحاب التقسيم القديم عصر الضعف أو عصر الانحطاط.. ولذا عاب طه حسين ذلك التقسيم واقترح تقسيماً آخر لفترات تاريخ الأدب يقوم على رصد المؤثرات الحقيقية في مسيرة الأدب، تلك المؤثرات التي يؤلف مجموعها الحدود الفاصلة الحقيقية بين فترة وفترة أو بين عصر وعصر، والتي كثيراً ما تخالف في تحديد فترات الأدب وعصوره ما عرف من فترات التاريخ السياسي وحقبه.

والكتاب - بالإضافة إلى ذلك كله - قد بين أهم الأدوات التي يجب أن تتوفر لمؤرخ الأدب على المنهج الجديد، وذلك حيث قال في المقدمة: «... وإذا الباحث عن تاريخ الأدب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب، بل لا بد له أن يلم إلماماً بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درساً مفصلاً، وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لا يكفي من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان، وما في المخصص والمحكم، وما في التكملة والعياب، بل لا بد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى. وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار، وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد أن يكون أدبياً ومؤرخاً للأدب حقاً، إذ لا

(١) نجدد ذكرى أبي العلاء ص ٢٠.

بد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا، ودرس مناهج البحث عند الفرنج، بله ما كتبه الأساتذة الأوربيون في لغاتهم المختلفة عما للمعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين» (١).

وهكذا دعا الكتاب إلى المنهج الجديد وسار عليه، كما اهتم بطريقة تصميم الدراسات الأدبية وتنظيمها في نظام وإحكام إلى حد كبير، فهو قد تصدر بمقدمة تحدث فيها الباحث عن صلته بالموضوع، وسر اختياره له، ثم تبع المقدمة تمهيد عرض فيه الباحث منهجه وعرف بمصادره القديمة والحديثة: العربية وغير العربية، ثم تابعت بعد ذلك فصول الكتاب باسم مقالات، تتفرع في داخلها إلى مباحث جزئية تحمل عناوين دالة وأرقاماً محدّدة.. وأخيراً ختم الكتاب بالفهارس الضرورية.

ولهذا كله جاء هذا الكتاب نموذجاً جديداً في ميدان الدراسة الأدبية، لفت أنظار الدارسين وشد انتباههم، بل حملهم على الاقتداء به في كثير من نواحيه. بل لقد سيطر هذا النموذج حتى أصبح لسنوات عديدة - ربما امتدت إلى اليوم - النمط الأثير لدى الكثيرين من دارسي الأدب الجامعيين، الذين ما زالوا يخططون رسائلهم على طريقته، وبخاصة حين تكون الدراسة لشخصية أدبية، فهم يبدأون بمقدمة ثم يثنون بتمهيد، ثم يوردون مباحث الرسالة أو الكتاب في شكل أبواب أو فصول تنقسم إلى وحدات أصغر منها، ثم يذيلون العمل كله بالفهارس. كل ذلك مع مراعاة أن يكون صلب الدراسة أقساماً ثلاثة رئيسية أولها عن العصر وثانيها عن حياة الشخصية، وثالثها عن نتائجها.

- ٤ -

تلك كانت أولى خطوات طه حسين في ميدان تأصيل الدراسة الأدبية، ثم كانت الخطوة الثانية التي شاءت الظروف المواتية أن تعده لها، فقد أوفدت الجامعة طه حسين في بعثة إلى فرنسا، فدرس الآداب الأوربية القديمة والحديثة وزاد تعرفه على مناهج البحث وطرائق درس الأدب، كما استوعب ثقافة حديثة خصبة متنوعة، فلسفية وتاريخية واجتماعية

وفنية، وكان في مقدمة ما استوعبه فلسفة «ديكارت».. ويعد حصوله على درجة الدكتوراة وعودته إلى مصر سنة ١٩١٩، عمل في الجامعة الأهلية مدرّساً لتاريخ اليونان وأدبهم، ولم يكن في تلك السنوات الأولى من تدريسه بالجامعة قد أتيح له أن يدرس الأدب العربي، فراح يرضى هوايته ويؤكد ذاته ويعبر عن نفسه بالكتابة في الصحف، فكتب حينذاك مقالات كانت تنشر أيام الأربعاء من كل أسبوع ولذا سماها «حديث الأربعاء»^(١).. وهذه المقالات كتبت ما بين سنتي ١٩٢٢ و ١٩٢٤، ثم جمعت في كتاب سنة ١٩٢٥، وهي تحوى إضافات خصبة من الدكتور طه حسين إلى ميدان تأصيل الدراسة الأدبية ومنهجها.

ففى بعض مقالات «حديث الأربعاء» تناول المؤلف -ضمن ما تناول- طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث في العصر العباسي من أمثال أبي نواس وأصحابه، وربط بين هؤلاء الشعراء وعصرهم، موضحاً أنهم يصورون العصر العباسي عصر مجنون ولهو وشك وزندقة. ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد في تصور أمثال ذلك العصر على دواوين الشعراء وكتب الأدباء، لا على كتب التاريخ وأخبار الخلفاء والحكام فحسب، حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر تاريخي عزيز بما خلع عليه من جلال، أو إلى حرمان شخصية كبيرة قديمة مما كانت تحظى به من تقدير..

وفى بعض مقالات أخرى من هذا الكتاب تناول طه حسين - في جملة ما تناول - موضوع الغزل في العصر الأموي، مفسراً ظاهريته مرتبطة بظروف الزمان والمكان والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين في ذلك الحين. وحين عرض لدراسة شعراء الغزل أنكر الوجود التاريخي لبعضهم مثل مجنون ليلى، وسلك فيما أثبت وما أنكر مسلكاً أراد له أن يكون منهجياً قائماً على الشك من أجل المعرفة، فحاول التحرى والتحقيق، ومناقشة الروايات ونقد النصوص وعرض كل شيء على العقل وربطه بطبيعة المجتمع.

وهكذا نجد في هذا الكتاب تأكيد لما سبق أن اتجه إليه طه حسين في عمله السابق، كما نجد إضافات جديدة من أهمها: الجنوح إلى الشك، والثورة على تقديس القديم، والتمرد على التبعية، والميل إلى استقلال الشخصية.. على أن بعض ما كان من إضافات بهذا الكتاب، قد أفاده الدكتور طه حسين من ثقافته الأوربية التي عاد بها بعد البعثة، كتعلقه

(١) لعل طه حسين كان متأثراً بمقالات الكاتب الفرنسي «سانت بيف» «حديث الاثنين».

بمذهب «ديكارت» في الشك، وكأنكاره لبعض الشخصيات الشعرية على نحو ما فعل الأوروبيون في إنكارهم الوجود التاريخي لبعض شخصياتهم. كما أن بعض ما يلاحظ في كتاب «حديث الأربعاء» قد جاء - في روحه - انطلاقاً من روح ثورة ١٩١٩. التي كان من نتائجها النفسية: الشعور الطاغى بالشخصية المصرية، والحماس الشديد للحرية، والميل إلى نبذ القديم ورفض التبعية.

ثم تلت هذه الخطوة، خطوة أوسع منها وأكثر تقدماً على طريق الدراسة الأدبية المنهجية. وقد جاءت هذه الخطوة كذلك بعد أن هيأت لها الظروف وساعدت على إتمامها. فقد ضُمَّت الجامعة الأهلية إلى الحكومة وصارت تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥، واقتضى ذلك بعض التغير في نظامها وفي هيئة التدريس بها، وكان من نتائج ذلك أن حل الدكتور طه حسين محل الدكتور أحمد ضيف. الذي كان يتولى تدريس الأدب العربي بالجامعة منذ عودته من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٨، والذي ألقى على طلابه في الجامعة محاضرات تتجه في منهجها وطريقة تفكيرها وأهدافها وجهة جديدة متأثرة تماماً بمنهج الأوروبيين^(١). وقد بدأ طه حسين في عامه الأول بالجامعة الرسمية - بعد أن خلف الدكتور ضيف - يلقي على طلابه محاضرات «في الشعر الجاهلي»، نشرها على شكل كتاب في العام التالي بالاسم نفسه. وفي هذا الكتاب يشك طه حسين في نسبة معظم الشعر الجاهلي إلى الشعراء الجاهليين، ويرى أنه من وضع شعراء إسلاميين قد نظموا لأغراض مختلفة بعد العصر الجاهلي، وبعض هذه الأغراض سياسية، وبعضها قبلي، وبعضها ديني، وبعضها تعليمي.. وقد اعتمد طه حسين في هذا الحكم على أمور، من أهمها أخذه بمذهب «ديكارت» في الشك، والتفاتة إلى ما قاله من قبله بعض المستشرقين الشاكرين أيضاً في هذا الشعر، ثم ما بدا لطه حسين أيضاً من أدلة قوت هذا الشك عنده، وهي أدلة بعضها لغوي وبعضها اجتماعي وبعضها عقلاني إنساني.. فهو يرى أن العرب كانوا في الجاهلية شعبين كبيرين، لكل منهما لغته - أو لهجته - وهذان الشعبان هما عرب الشمال العدنانيون، وعرب الجنوب القحطانيون، وقد كان من هؤلاء وأولئك شعراء في الجاهلية، وهو يرى بناء على ذلك أنه لو كان ما بين أبدينا من شعر جاهلياً حقاً، لوجب أن يكون مثلاً للغتي العرب

(١) أقرأ كتابه: مقدمة لدراسة بلاغة العرب.

الرئيسيتين، أو لهجتهم الكبيرتين اللتين كانتا - في رأيه - موجودتين في الجاهلية. وهو يرى كذلك أن العرب الجاهليين كانت لهم حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية، والمفروض أن يمثل الشعر هذه الحياة تصويراً واضحاً، لكن هذا الشعر - كما يرى طه حسين - لم يمثل هذه الحياة ولم يصورها، بل على العكس من ذلك صور الحياة الإسلامية في كثير من الأحيان. والدكتور طه حسين يرى أيضاً أن الشعر الجاهلي قد نُقل عدة قرون - وإلى عصر التدوين - عن طريق الحفظ والرواية، حيث الاعتماد على الذاكرة البشرية والمشافهة، وحفاظة البشر لا يمكن الاطمئنان إليها تمام الاطمئنان على النحو الذي قبل به الأقدمون الشعر العربي الجاهلي. كما أن الرواة ليسوا مبرئين من الوضع والانتحال، بل قد ثبت ذلك على بعضهم بل اعترف به فعلاً..

وقد أشبع الدارسون الفيورون على التراث العربي والفكر الإسلامي آراء طه حسين ردّاً وتفنيداً، فاثبتوا أن العرب كانوا قد توحدت لغاتهم - أو لهجاتهم - في لغة واحدة في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي، وأكدوا أن ذلك ثابت بأدلة بعضها مادي حفري لا يقبل الشك.. كما أنهم أثبتوا أن الشعر الجاهلي قد صور - إلى حد كبير - حياة الجاهليين الاجتماعية والدينية على الرغم مما ضاع منه وأهمل وتوسى مع مجيء الإسلام.. كذلك أثبتوا أن الشعر لم يعتمد في نقله إلى عصر التدوين على الرواية فحسب، بل كان يكتب أحياناً في الجاهلية ويسجل بوسائل شتى.. واثبتوا إلى ذلك كله أن الرواية نفسها لا يمكن أن تسبب طعناً على الشعر الجاهلي، أو شكاً في نسبة معظمه، لأن الرواية كانت ذات تقاليد مرعية وأصول محترمة تحافظ على سلامة المروى وتحترى الدقة في نقله. فإذا كان هناك بعض التهمين في دقتهم أو حافظتهم من الرواة، فهناك أضعافهم من المشهود لهم بالأمانة والحفظ ومراعاة تقاليد الرواية العربية العريقة^(١)..

ولكن على الرغم من كل تلك الردود المقتنة التي أضعفت كثيراً من رأى طه حسين في الشعر الجاهلي، وعلى الرغم مما قيل - وأكثره حق - من أن طه حسين قد نقل أسس نظريته في الشك في الشعر الجاهلي عن باحثين غربيين مثل «ميرجليوث»، على الرغم من ذلك كله يسقى لطه حسين في هذا الكتاب تأصيل المنهج الحديث في دراسة الأدب. فهو أولاً قد أكد فكرة ارتباط الأدب بالمجتمع وتفاعله معه وفهمه من خلاله، وهو ثانياً قد ألح

(١) انظر: مصادر الشعر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد.

على فكرة حرية الباحث وتجرده، بل بالغ في هذه الفكرة مبالغة عرضته لكثير من الأذى. ثم هو بعد ذلك قد قدم تعريفاً بطرائق دراسة الأدب عند بعض الغربيين، فقدم تعريفاً بطريقة «سانت بيغ» الذى يميل إلى دراسة الأدب من خلال الشخصيات الأدبية، ودراساتها نفسياً وعضوياً، ثم ترتيبها فيما بينها على نحو ما يصنع علماء النبات، في ترتيبه حسب فصائله المختلفة. وقدم طه حسين كذلك تعريفاً بطريقة «تين» الذى يرى أن يدرس الأدب من خلال عوامل ثلاثة هى: الجنس الذى ينتمى إليه الأديب، والزمان الذى يعيش فيه، والمكان الذى يحيا عليه، وذلك باعتباره هذه العوامل هى التى تشكل الأديب، وبالتالي تشكل أدبه. ثم قدم طه حسين كذلك تعريفاً بطريقة «برونتير» الذى يتناول الأدب تناول علماء الحياة من أصحاب «دارون» ويخضعه مثلهم لظاهرة النشوء والارتقاء.

ثم إن طه حسين بعد أن قدم تعريفاته بكل هذه الطرق وأدرجها تحت اسم «المقياس العلمى»، عده - مع فائدته - جافاً بعيداً عن طبيعة الأدب، فلم يرض هذا المقياس العلمى وحده، كما لم يرض المقياس اللغوى وحده، واختار لدراسة الأدب مقياساً سماه «المقياس الأدبى»، وهو مقياس يمتزج فيه العلم بالفن، بحيث لا ينحصر دارس الأدب في النظريات الجافة التى تصيب الأدب بالجفاف، ولا يتفوق في اللمحات والانطباعات الفنية الشخصية التى تؤدى بالدرس الأدبى إلى الانحراف...

ومن هنا نادى طه حسين في مقياسه أن يزاوج بين العلم والفن، وأن يتخذ في درس الأدب هذا المسلك الوسط الذى يقوم على إتقان اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث، كما يعتمد على الحس الدقيق المرهف، والذوق المهذب المصفى، حتى تتجلى شخصية الدارس فيما يقدم من دراسة، وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية، ثم تبقى للدراسة بعد ذلك طبيعتها الأدبية الجذابة الشائقة.

والكتاب - قبل ذلك وبعد ذلك - قد أدخل إلى منهج البحث الأدبى روح مذهب «ديكارت» في الشك من أجل المعرفة واليقين. وقد غالى طه حسين في حماسه لروح هذا المذهب حماسة جرت عليه كثيراً من المتعصبين، ولكنه صمد وصمدت معه روح المذهب بعد أن زالت عنها عصبية التحمس المندفع الذى شاب تطبيق هذه النظرية مع نقلها الأول إلى الدرس الأدبى عندنا..

وأخيراً أضاف طه حسين - في جملة ما أضاف بكتاب «في الشعر الجاهلى» - تلك الريادة إلى فكرة دراسة الأدب من خلال تصنيف الأدباء وتناجهم فى مدارس فنية. وقد

عرض طه حسين لذلك عندما تحدث عن مدرسة المجودين للشعر: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير والخطيئة. هذا وإن كان عرض طه حسين لفكرة المدرسة الأدبية أو الفنية قد جاء بإجمال يوشك أن يكون مجرد تنبيه..

ومع كتاب «في الشعر الجاهلي» يكون طه حسين قد حقق في دراسة الأب ألواناً شتى من المنجزات^(١)، ويكون قد قدم نماذج متعددة من الدراسات، كما يكون قد وصل إلى تأصيل مستقر لمنهج خطابه - بعد من سبقوه - أفسح الخطوات..

فهو قد قدم دراسة الشخصية الأدبية في «ذكرى أبي العلاء»، كما قدم دراسة الفن الأدبي في «حديث الأرباء»، ثم قدم دراسة العصر «في الشعر الجاهلي»، كما عني في كثير من كتاباته - في هذه الكتب وغيرها - بدراسة النصوص وتحليلها وتقويمها.. وخلال هذه الأعمال جميعاً، قد عني بالمنهج وصفاً وتعريفاً ونقداً واقتراحاً، كما عني بالتخطيط للكتب والدراسات على الوجه الذي يمثل الصورة التي يتجلى فيها المنهج ويتضح في مجال التنفيذ والعرض.

-٥-

ثم تتابعت أعمال طه حسين في مجال الدراسة الأدبية، ولكنها كانت - تقريباً - سيرا على نفس الطريق، وتأكيداً لنفس المنهج، فكتابه «مع المتنبي» صورة قريبة من كتابه «ذكرى أبي العلاء»، وكتابه «من حديث الشعر والنثر» شبيه بكتابه «حديث الأرباء» وإن تناول موضوعات جديدة كالنثر والاهتمام بأدب القرون الهجرية لا العصور السياسية، وكنصحيح طائفة من المفاهيم الأدبية، كمفهوم النثر وظهوره الزماني بالنسبة للشعر.. وكتبه: «فصول في الأدب والنقد» ثم «ألوان» وغيرهما مما جمع فيه مقالاته الكثيرة وأحاديثه العديدة ومحاضراته الوفيرة، كلها انطلاقات من تلك القاعدة التي أرساها حين وضع كتابه «في الشعر الجاهلي». وقد تكون هناك بعض الإضافات كذلك التي تلمح مثلاً في «حافظ وشوقي»، حيث اهتم طه حسين في بعض فصوله بالموازنة الأدبية الجديدة، مضيفاً بها وبمقالات أخرى في غير هذا الكتاب غطاءً آخر من أنماط الدراسة الأدبية..

(١) عن جهود طه حسين في تأصيل الدراسات الأدبية اقرأ مقال الدكتور شوقي ضيف في

كل ذلك بطبيعة الحال مضاف إليه هذا التناول النقدي الذي عرض فيه طه حسين لكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة، على نحو ما نجد في الجزء الثالث من «حديث الأربعاء». وهذا التناول النقدي التطبيقي الجزئي ربما كان أقل ما يحسب لطفه حسين من جهد في ميدان الدراسات الأدبية التي تألق فيها بأعماله الكلية الشاملة، لا بلمحاته النقدية الجزئية، التي كان يتجه فيها وجهة تأثرية توشك أن تكون خالصة.

-٦-

وهكذا نستطيع أن نتصور دور طه حسين ومكانه في ميدان الدراسة الأدبية، فهو لم ينقلها من السفح إلى القمة كما قد يظن، وهو لم يبدأ من الصفر كما قد يتوهم، ولم يخط الخطوة الأولى بها نحو المنهج الحديث، كما قد يحسب، وإنما قد سبقه غيره ممن جاءوا قبله ببعض الخطوات، ثم جاء هو فأضاف إلى ما تقدموا به في سبيل الدراسة الأدبية خطوات أفسح وقدم أصملاً أكثر. فقد سبقه كل من الأستاذ محمد دياب والأستاذ حسن توفيق العدل، والأستاذ جورجى زيدان، إلى ارتياد بعض معالم الطريقة الحديثة فى درس الأدب أو التاريخ له. كما سبقه الدكتور أحمد ضيف - فيما درس وألف - إلى عرض طرائق الفرنسيين في الدراسة الأدبية، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين طرائقهم فيما بعد^(١).

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضاً إلى رفض الاقتصار على الطريقة العلمية الفرنسية لجفافها، ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لعمقها، ودعا إلى طريقة سماها «الطريقة النقدية»، وهى شبيهة «بالمقياس الأدبي» الذى نادى به طه حسين فيما بعد^(٢).

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين بالشك

(١) أنظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب للدكتور أحمد ضيف ص ١١٥ وما بعدها، ١١٨ وما بعدها، ١٤٣ وما بعدها. والكتاب مطبوع سنة ١٩٢١ وقد أقيمت مادته محاضرات على طلبة الجامعة قبل هذا التاريخ. ثم أنظر الأدب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٣٩-٤٥ والكتاب مطبوع بعد كتاب الدكتور ضيف بسنوات كما أن مادته أقيمت بعد أن ألقى ضيف مادته فى الجامعة بسنوات أيضاً.

(٢) أنظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٨ وما بعدها. ثم انظر فى الأدب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٤٥ وما بعدها.

في الشعر الجاهلي، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به من بعده طه حسين، وبالتالي لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك، واكتفى بالإشارة إليه، كنظرة لبعض المستشرقين^(١).

على أن المتأمل في الكتابين القيمين اللذين خلفهما المرحوم الدكتور أحمد ضيف يستطيع أن يقف على عدد آخر من الأفكار والآراء والنظرات التي سبق بها صديقه السابق وزميله في باريس، والمحاضر قبله بالجامعة المصرية في الدراسة الأدبية على المنهج الحديث.. وهذان الكتابان اللذان كانت لهما ريادة لا تنكر في مجالات الدراسة الأدبية، هما: «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» و«بلاغة العرب في الأندلس».

ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين، قد امتاز بجهارة الصوت، وذبوع الكلمة، وعظمة الموهبة، وجاذبية الأسلوب، كما أتيح له العمل في ميادين أكثر ولمدة أطول، مما جعله أكثر انتشاراً وأعظم ذبوعاً. لهذا كله تأصل منهج الدراسات الأدبية عن طريقه، سواء في ذلك تلك الأسس والأفكار التي راد هو الدراسات الأدبية إليها لأول مرة، أو تلك المبادئ والآراء التي سبقه غيره إليها، ولكنه هو الذي تبناها وعمل على تثبيتها...

وبعد فهل يمكن استنباط منهج طه حسين الذي أصله في ميدان الدراسات الأدبية؟ وهل يمكن تجميع أطراف هذا المنهج المفرقة وتقديمها في صورة محددة؟ الجواب أن ذلك ليس من السهولة بحيث يدعى هذا المقال القدرة عليه. ولكن مع ذلك يمكن الاقتراب بحذر من هذه المحاولة بمثل هذا التصور الذي يمكن أن نقول معه: «إن منهج طه حسين منهج اجتماعي في أساسه، أدبي في عرضه، تأثري في نزعته، ديكراتي في روحه».

رحم الله طه حسين، وغفر له ما كانت تورطه فيه ثورته من زلات في بعض الأحيان... وجعل ما بذله من جهود ضخمة في خدمة العربية وأدبها، رصيده الذي يدنيه من رحاب الله مع المقربين.



(١) أنظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٥٩ وما بعدها ثم في الأدب الجاهلي ص ٦٢ وما بعدها.

شوقي

وسياسة عصره

عاصر شوقي فترتين مختلفتين من تاريخ مصر، كان لكل منهما طابعها السياسي الخاص، كما كان لشوقي في كل منهما موقفه المتميز. أما الفترة الأولى، فهي فترة الاحتلال البريطاني، التي أعقبت التآمر على الثورة العربية سنة ١٨٨٢. وأما الفترة الثانية، فهي فترة الاستقلال الجزئي، التي أسلمت إليها الثورة المصرية سنة ١٩١٩.

ولتصور طابع الفترة الأولى يمكن أن يقال: إن السياسة المصرية كانت تتجاذبها حينذاك أربعة أطراف، هي الخلافة العثمانية، والقصر الحاكم، والإنجليز المحتلون، والقوى الوطنية.

أما الخلافة فكانت تعتبر مصر -رسمياً- جزءاً من الدولة العثمانية، ترتبط - رغم الحكم الذاتي فيها - بالدولة الأم، المثلة لكل الدول الإسلامية في المنطقة، التي يعتبر الخليفة - أو السلطان - العثماني أباهما الروحي ورمز وحدتها. وقد كان هناك تعاطف قوى مع هذا الاتجاه في تلك الفترة، وبخاصة من ذوي النزعة الإسلامية، وبصفة أخص من ذوي الأصول التركية.

وأما القصر فكان على عرشه في تلك الفترة التي ظهر فيها شوقي، الخديوي عباس الثاني، وقد كان هذا الخديوي في أول عهده يتظاهر بالوطنية، ويحاول أن يكسب ثقة الزعماء من أمثال مصطفى كامل. ثم ما لبث أن تنكّر للوطنيين، وهادن المستعمرين، وظهر على حقيقته كصاحب مصلحة من شأن الحركة الوطنية أن تزلزلها، ومن شأن الاستعمار أن يساندها.

وأما الإنجليز فقد جاءوا إلى مصر متأمرين مع الخديوي السابق توفيق، واستطاعوا أن يُصنفوا الثورة العربية، وأن يجثموا على صدر البلاد مسيرين حاكمها ومعظم شئونها إلى ما

يحقق مصالحهم كمستعمرين. وكانت لهم مأس في خنق الحريات والتكيد بالأحرار، قد بلغت ذروتها في حادث دنشواى المشؤم.

وأما القوى الوطنية فقد كان يمثلها في تلك الفترة حزبان، الأول الحزب الوطني الذى كان على رأسه مصطفى كامل، والذى كان ينادى بالاستقلال ويعمل على إخراج الإنجليز وزوال الاحتلال، كل ذلك فى خمس بالغ بلونه طابع دينى، يشده إلى الارتباط بفكرة الخلافة، باعتبارها صورة للتجمع والتكتل أمام قوى الغرب العادى. والحزب الثانى كان حزب الأمة الذى كان يمثله لطفى السيد، والذى كان ينادى أيضاً بالاستقلال، ولكن في غير خمس الحزب الوطنى، لأنه كان يهتم -كما قالوا- بإعداد المصريين لتبغات الاستقلال قبل أن يتحقق الاستقلال، كما كان يهدف -كما قالوا أيضاً- إلى تعميق معانى الحرية الصحيحة والوطنية الواعية، وتعليم الناس أساليب الديمقراطية والدستور والبرلمان، بحيث تنتقل السلطة إلى أصحاب المصالح الحقيقية من أبناء البلاد، وهم على معرفة بمتطلبات هذه السلطة..

فإذا ما تأملنا موقف شوقى من سياسة هذه الفترة، وبحثنا عن شعره المتصل بتلك الأطراف السالفة الذكر، وجدنا ما يلى:

فيما يتعلق بالخلافة، كان شوقى مرتبطاً بها وجدانياً أشد الارتباط، وكان يعتبرها الصورة المثلى للتجميع والتكتل من جانب الأمم الإسلامية والعربية، لتواجه العدوان الضارى الذى يتهددها من الدول المسيحية والأوربية.. ومن هنا كان شوقى يمدح الخليفة ويمجد الخلافة. فهو يقول للسultan عبد الحميد:

أمة التورك والعراق وأهلوه ولبنان والريى والأخيام

عالم لم يكن لينتظم لولا أنك السلم وسطه والونام

ويقول للشعوب الإسلامية أيام اعتداء الطليان على ليبيا، معتبراً هذه الشعوب جميعاً آل الخلافة:

يا قوم عثمان والدنيا مداولة تعاونوا بينكم يا قوم عثمانا

كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به فالحله قد جعل الإسلام بنيانا

بل إنه لا يجد غضاضة في أن يصرح بأن مصر جزء من دولة الخليفة، وذلك حين يقول له:

وانى لطير النبل لا طير غيره وما النبل إلا من رياضك يحسب
فلا زلت كهف الدين والهادى الذى إلى الله بالزلفى له فتقرب

والذى لا شك فيه أن شوقى كان مثله في ذلك مثل كثيرين من مثقفى تلك الفترة، والذين كانوا يرون هذا الرأى في الخلافة والخليفة. والذى لا شك فيه أيضاً أن شوقى كان علاوة على ذلك يصدر عن شعور الارتباط الدموى بالأتراك، باعتباره مصرياً يحمل في عروقه ولو قطرات من الدم التركى.

وفيما يتصل بالقصر، كان شوقى دائماً على ولاء عميق له وللجالس على عرشه في تلك الفترة، فكان ينتهز المناسبات المختلفة لتقديم تحياته الشعرية إليه. وقد دعم هذا السلوك وضع شوقى من القصر والجالس على عرشه، فشوقى قد كان من موظفى البلاط، كما كان شاعر الأمير وأحد أصدقائه أو المقرين إليه. وقد تجلّى هذا الولاء العميق بصفة خاصة، بعد أن تخلى الشعراء الوطنيون عن عباس، بعد تخليه عن الحركة الوطنية ومهادنته للإنجليز. فقد بقى شوقى يمدح الخديوى ويتلمس المناسبات لإحراق البخور بين يديه. هذا في الوقت الذى كان شاعر مثل على الغاباى يعلن مقاطعة الخديوى فيقول:

أصباس هذا آخر العهد بيننا فلا تخش منا بعد ذلك صتا
أيرضيك هسينا أن نكون أذلة ننال إذا رمنا الحياة عقابا؟
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها وأصليتنا بعد الوفاق عذابا

وفى الوقت الذى كان شاعر كأحمد محرم يُعرض بالخديوى ويتنقده انتقاداً مرّاً حيث يقول:

أضر الناس ذو تاج توئى فما نفع البلاد ولا أفاد
وكان على الرعية شرّاع وأشأم مالك في الدهر ساد
فلا هو يرتجى يوماً لنفع يُعزّبه الرعية والبلاد

وبناء على ولاء شوقي للقصر حينذاك، وتشكل موقفه بطابع علاقته به، يمكن أن يفسر موقفه من عرابي وهجاؤه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى حيث يقول في الأولى مقررًا:

صَغَارَ هِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي
عَصَا عُنُكِ الْأَيَّامُ وَالْأَذَانِي فَمَنْ يَعْضُو عَنْ الْوَطَنِ الْمَصَابِ؟
ويقول في الثانية متهمًا:

أَهْلًا وَسَهْلًا بِحَامِيهَا وَفَادِيهَا وَمَرْحِبًا وَسَلَامًا يَا عَرَابِيهَا
وَيَا كِرَامَةً يَا مَنْ رَاحَ يَفْضَحُهَا وَمَقْدَمَ الْخَيْرِيَا مَنْ جَاءَ يَخْزِيهَا
ثم يقول في الثالثة لائمًا:

عَرَابِي، كَيْفَ أَوْفَيْكَ الْمَلَامَا جَمَعْتَ عَلَى مِلَامَتِكَ الْأَنَامَا
فَقُفْ بِالتَّلِّ وَاسْتَمِعِ الْعِظَامَا فَإِنْ لَهَا -كَمَا لَهُمْ- كَلَامَا

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع إلى هذا الهجاء كان حب مصر وكرامية ما ترتب على ثورة عرابي من احتلال، لأن الدافع لو كان ذلك، لرأينا الشاعر يهجو توفيقًا، الذي استدهى الإنجليز واستند إلى حرايهم ليحكم مصر قهرًا.

ولا يمكن تبرير سخط شوقي على عرابي، بما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه، مثل مصطفى كامل. فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى صريح شكل كل سلوكه السياسى، فهو قد سخط على عرابي لما ترتب على حركته - فى رأيه - من شر للوطن، وهو فى الوقت نفسه قد سخط على القصر حين ترتب على موقفه ضرر لهذا الوطن. أى أنه لم يصدر -مثل شوقي- عن شعور شخصى مشدود بالتعبية للقصر. ولذا لا يمكن تبرير موقف شوقي بموقف مصطفى كامل، لأن الباعث مختلف فى كل من الموقفين.

وواضح أن السر فى هذا الولاء الدائم العميق من شوقي للقصر والخديوى، هو ما نعرف من أصل الشاعر ونشأته واعتباره للخديوى ولى نعمته، فهو الذى بعث به إلى فرنسا ليتيم دراسته، وهو الذى جعله فى معيته، واختاره شاعره المفضل.

أما فيما يتصل بالإنجليز، فقد كان موقف شوقي منهم -فى شعره- يرتبط غالبًا

بموقف القصر، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون العافية، ويفضلون الحفاظ على المنصب وإجاءه. هذا بالإضافة إلى ولائه للجالس على العرش الذى تربطه به روابط الدم، وتشده إليه مآثر عديدة.

وبناء على هذه القاعدة الغالبة التى تشكل شعر شوقى فى موقفه من الإنجليز، نراه يهاجم الاحتلال عادة فى الوقت الذى يكون فيه القصر جريئاً أو آمناً مغبة المحتلين. ثم نراه يسكت غالباً فى الوقت الذى يكون فيه القصر مذعوراً أو متوقفاً للشر منهم، أو على وفاق معهم.

ولهذا نرى شوقى يهاجم الإنجليز ويندد بالاحتلال فى تلك السنوات التى كان فيها عباس يقف فى صف الوطنيين، ولم يكن بعد قد هادن المتحليين. ومن أشعار شوقى فى تلك السنوات قصيدته التى يهاجم فيها (رياض باشا) بسبب خطبته المشهورة التى مدح فيها الإنجليز، وهى القصيدة التى يقول فيها الشاعر:

خَطَبْتُ فَكُنْتُ خَطْبَا لَا خَطِيبَا	أَضِيفُ إِلَى مَصَائِبِنَا الْجَسَامِ
لَهَجْتُ بِأَلَا حَتْلَالٍ وَمَا أَتَاهُ	وَجُرْحُكَ مِنْهُ لَوْ أَحْسَتَ دَامِ
أَرَاكَ مَقْتُلَ مَنْ مَصْرَدَامِ	فَقِمْتُ تَزِيدُ سَهْمَا فِي السَّهَامِ

ومن أشعار شوقى أيضاً فى بعض أوقات الأمن وضمان السلامة وعدم خلق متاعب للقصر، تلك القصيدة المشهورة التى قالها فى رحيل «كرومر» المعتمد البريطانى الطاغية. وفى تلك القصيدة يقول شوقى:

لَمَّا رَحَلْتُ عَنْ الْبِلَادِ تَشْهَدْتُ	فَكَأَنَّكَ الدَّاءَ الْعِيَاءَ رَحِيلَا
أَنْذَرْتَنَا رِقَا يَدُومٍ وَذُلَّةَ	تَبَقَى، وَحَالَا لَا تَرَى تَحْوِيلَا
أَحْسَبْتُ أَنَّ اللَّهَ دُونَكَ قُدْرَةَ	لَا يَمْلِكُ التَّغْيِيرَ وَالتَّبْدِيلَا

ولكننا نرى شوقى يسكت عن مأساة دنشواى، فلا يقول فيها شعراً إلا بعد عام من وقوعها، وذلك حين أمن مغبة القول، أو حين أمن القصر سوء العاقبة، وذلك بعد أن رحل «كرومر» المتشدد العنيد، وجاء مكانه «غورست» المهادن الذى حاول أن يسير على سياسة تصعيد البخار، أو أن يترك للمغلبيين بعض الفرص للتنفيس عن همهم الثقيل!! ففى هذا الوقت فقط يتحدث شوقى عن مأساة دنشواى ويقول تلك القصيدة التى يسهم بها - لأول

مرة- في التنديد بتلك المأساة وبطلها الطاغية «كرومر»، الذى يقرنه «بنبيرون» الدموى الذى أحرق روما فيقول:

«نبيرون» لو أدركت حكم «كرومر» لعرفت كيف تنفذ الأحكام

وليس من الممكن الاعتذار عن شوقى في سكوته عاماً، عن الحديث في مأساة دنشواى، فمهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يوم وقوعها، أو أنه كان خارج مصر وقت حدوثها، فإن الشيء الذى لا شك فيه هو أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تثير كل من له حظ من الإحساس، فضلاً عن شاعر كبير، ويستوى في ذلك أن يكون الإنسان في مصر أو فى خارج مصر، بل ربما كان وجود المرء خارج بلاده أدعى إلى زيادة التأثير واهتزاز المشاعر، فمن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مأساه وهو بعيد عنه، أضعاف ما تهزه وهو يعيش على أرضه!! وحسبنا أن نعرف أن كاتباً بريطانياً مثل «برنارد شو» قد هزته حادثة دنشواى، فكتب مندداً بجنتاتها الإنجليز، مدافعاً عن ضحاياها المصريين، كل ذلك وهو أجنبى، بل وهو من أبناء دولة الاحتلال الآثمة في الحادث المشؤم.

بل إننا نرى شوقى يتورط أحياناً في مدح الإنجليز، تبعاً لتشكيل موقفه السياسى منهم - وقتلذ- بموقف القصر، أو تبعاً لسيره -حينذاك- فى طريق المصلحة الشخصية. ومن ذلك الشعر المتورط، قصيدته التى قالها بمناسبة حفل تتويج الملك «إدوارد» السابع سنة ١٩٠٢، تلك القصيدة التى يقول فيها عن موكب الملك البريطانى:

إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله ولن يتهدى فوقها من يقاربه

إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاور الملوك ركائبه

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك قول شوقى في قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل الإنجليز لعباس وتوليتهم للسلطان حسين كامل سنة ١٩١٤، حيث يتحدث عن الإنجليز على هذا النحو:

حلفوا أن الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفاً وميولاً

لما خلا وجه البلاد لسيقتهم ساروا سماحاً في البلاد عدولاً

وأخيراً من هذا الشعر المتورط قول شوقى عن الإنجليز في قصيدته التى قالها بمناسبة

ذكرى «شكسبير» سنة ١٩١٦:

يُستصرخون ويُرَجى عزُّ نَجْدَتِهِمْ كأنهم عرب في الدهر عرياءُ
وكان ودهم الصافي ونصرتهم للمسلمين وراعيتهم كما شاءوا

وهكذا نرى أن موقف شوقي من الإنجليز كان - في تلك الفترة - إيجابياً حيناً، وكان سلبياً أحياناً، كما كانت تشوبه نغمة أو نغمة في كثير من الأحيان.

بقي لتمثل صورة تلك الفترة من حياة شوقي السياسية أن نعرف موقفه من القوى الوطنية حينذاك. والواضح أن مشاعر شوقي كانت مع الحزب الوطني، الذي كان ذا نزعة إسلامية، والذي كان يرتبط بفكرة الخلافة، والذي كان في أول عهده على وفاق مع عباس. فكل هذه الجوانب تصادف هوى في نفس الشاعر، توافق ميوله. غير أن هذا لم يمنع شوقي من الارتباط بصلات ود وصداقة مع كبار رجال الحزب الثاني وهو حزب الأمة، بل لم يسبب حرجاً لموقفه من القصر والجالس على عرشه. وذلك بفضل كياسة شوقي ودعائه، وعدم ربط نفسه بحزب أو طائفة، واكتفائه بأن يكون موضع تقدير الجميع والمعبر عن وجهات النظر المشتركة التي ليس عليها بين الجميع خلاف.

ولعل دهاء شوقي ومحاولته التوفيق بين وضعه في القصر، وبين صداقته لبعض خصومه، مما جعله يتأخر في رثاء صديقه مصطفى كامل، وما جعله يرثيه بعد ذلك رثاء بعيداً عن الخوض في أمور السياسة. وذلك أن شوقي لم يرث مصطفى كامل كغيره من كبار الشعراء عقب حدوث الوفاة أو في أسبوعها، وإنما رثاه بعد مدة، ولم يعرض في رثائه لشخصيته كمجاهد ومناضل شهيد، حارب الاحتلال وقاوم القصر، وإنما عرض في رثائه لشبابه الذي ذوى، وتكهنت الناس عن سبب موته، كما عرض لأخلاقه الحميدة ومقدرته الخطابية ودعوته الإصلاحية. وذلك مثل قوله:

أبكي صباك ولا أصاب من جنى هذا عليه، كرامة للجاني!!
يتساءلون، أبا السلال قضيت، أم بالقلب، أم هل مت بالسرطان؟
الله يشهد أن موتك بالحجا والجسد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم في هذه الدنيا هانت الباني!!
هل قام قبلك للمدائن فاتح غارز بغير مهنت وسنان
يدعو إلى العلم الشريف وعدده أن العلوم دعائم العمران

والسبب في موقف شوقي من رثاء مصطفى كامل واضح، وهو ما كان من معاداة عباس للشباب الثائر، ويضاف إلى هذا ما كان من سحق الإنجليز على زعيم الحزب الوطنى الفقييد، فلم يرد شوقي أن يرثى مصطفى كامل رثاء وطنياً يجلب عليه سحق الخديوى، ويثير مشكلات مع الإنجليز.

وهكذا يمكن القول بأن الطابع الغالب على موقف شوقي السياسى فى تلك الفترة الأولى، هو الطابع الرسمى أو «الدبلوماسى» الخذر، باعتبار الرجل شاعر البلاط، وأحد رجال الحاشية، وصديق الخديوى. فهو يتحرك - غالباً - وفق هذا الوضع، الذى تكبل فيه شاعريته العظيمة قيود مرهقة، حرمت طاقته الضخمة من التحرر والانطلاق، وجعلت نتاجه من الشعر السياسى دون مكانة الشاعر الكبير.

أما فى الفترة الثانية، وهى فترة الاستقلال الجزئى، التى اسلمت إليها ثورة سنة ١٩١٩، فقد كان طابع الحياة السياسية في مصر قد تغير تغيراً واضحاً وأصبحت الأطراف التى تشد السياسة المصرية، في وضع غير الذى عرفناه في الفترة الأولى.

فالخلافة قد بدأت تلفظ أنفاسها بعد الهزائم التى لحقت بتركيا خلال الحرب الكبرى، ثم كانت نهايتها حين ألغاهها مصطفى كمال، وأقام في تركيا دولة جمهورية حديثة. وهكذا لم تعد مصر جزءاً من الدولة العثمانية، بعد زوال هذه الرابطة التى كانت تشدها إليها فيما سبق.

أما الإنجليز، فقد عدلوا من موقفهم في مصر تحت الضغوط التى أحدثتها ثورة سنة ١٩١٩، فبدلاً من استعمارهم بقناع من الاستقلال الشكلى، وراحوا يعملون على تحقيق أهدافهم بالتآمر مع القصر، أو بتسخير بعض الزعماء المنحرفين.

فالقصر قد أصبح على عرشه ملك اختاره الإنجليز ليمثل دور الملك الدستورى في دولة مستقلة، إذ أقر حق الشعب في الدستور والحكم النيابى وقيام حكومة وطنية. ولكن الملك رغم ذلك ما لبث أن أحس بخطر الحياة الدستورية على عرشه، فراح يتآمر مع الإنجليز وبعض السياسيين المنحرفين، لكي يعطل العمل بالدستور، ويغلق أبواب البرلمان، ويبعد القوى الوطنية عن مقاليد الحكم.

وقد كان بريق الحكم قد أعشى بعض العيون، فتفرق زعماء ثورة ١٩ إلى حزبين

رئيسيين، الأول حزب الوفد الذي كان على رأسه سعد زغلول، والذي كان -رغم كل ما يقال- يمثل القوى الوطنية المناضلة، وينال ثقة الغالبية العظمى من أبناء الوطن. والحزب الثاني هو حزب الأحرار الدستوريين، الذي كان رئيسه أولاً عدلي يكن، ثم عبد العزيز فهمي، والذي كان يمثل العناصر الإقطاعية والاستقرائية. وكان إلى جانب هذين الحزبين الكبيرين عدة أحزاب أخرى لم يكن لها نفوذ الحزبين الرئيسيين. ومن هذه الأحزاب، الحزب الوطني الذي فقد الكثير من قوته بعد انتهاء الخلافة وموت كبار زعمائه، وأصبح يمثل النضال المتشدد والطموح السياسي الذي لم يكن عملياً في نظر السياسيين في ذلك الحين.

فإذا أردنا أن نتعرف على موقف شوقي السياسي، من خلال شعره في هذه الفترة الثانية وجدنا ما يلي:

فيما يتعلق بالخلافة الغاربة، راح شوقي ييكيها ويوجه التقرير إلى مصطفى كمال مسدل الستار عليها. ومن ذلك قول الشاعر من حائثه المشهورة:

ضجعت صليك ماأذن ومنابر	ويكست صليك ممالك ونواح
بكت الصلاة، وتلك فتنة صايت	بالشرع صرييد القضاء وقاح
أفتى خزعبلة وقال ضلالة	واتى بكفرضى البلاد صراح

ولكن شوقي قد أدرك أن الخلافة إذا زالت رسمياً، فقد بقيت فكرة الارتباط بين الشعوب الإسلامية والعربية، لا يمكن أن تزول. ومن هنا راح الشاعر يسهم بشعره النضالي الرائع في كل قضايا الأمم الإسلامية والعربية، معتقداً أن أبناء هذه الأمم هم قومه الحقيقيون وآله الأقربون. فحين تهب سوريا في ثورتها ضد الاحتلال الفرنسي سنة ١٩٢٥ يذيع شوقي ثلاث قصائد، حيث يقول في الأولى مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة ووحدة الأمة بين سوريا ومصر:

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا	مشت على الأرض أحداث وأزمان
تغير المسجد الحزون واختلفت	على المنابر أحرار وعبدان
فلا الأذان أذان في منابر	إذا تعالي، ولا الأذان أذان
ونحن في الشرق والفصحى بنورحم	ونحن في الجرح والألام إخوان

ثم يذيع شوقي قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق، محاولاً استنهاض همم مواطنيه في نضالهم ضد الإنجليز، من خلال حديثه عن نضال إخواننا السوريين، ومن تلك القصيدة يقول:

نصحتُ ونحن مختلفون داراً	ولكن كلنا في الهم شرقُ
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد	بيان غير مختلف ونطق
وللاوطان في دم كل حر	يد سلفت ودين مستحق
وللحرية الحمراء باب	بكل يد مضرجة يدق

ثم يذيع قصيدته الثالثة في العام نفسه رابطاً فيها بين معاناة قومه من أجل الحرية في مصر، ومعاناة إخوته من أجلها في سوريا، وموضحاً أن الطريق الوحيد للنصر هو طريق الدم. وفي تلك القصيدة يقول شوقي:

سلوا الحرية الحمراء عنا	وعنكم؛ هل أذاقتنا الوصال؟
وهل لنا كلانا اليوم إلا	عراقيب المواعد والمطال؟
عرفتم مهرها فمهرتموها	دما صبغ السباب والدغال

وقريب من هذا يصنع شوقي في مؤازرة لبنان، وفي مناصرة ليبيا، مدرّكاً بوحي سليم ما يشد هذه البلاد جميعاً من روابط الدين واللغة والتاريخ وشتى مقومات الأمة الواحدة.. وبناء على هذا الوعي السليم لا يكاد يترك شوقي مناسبة عربية أو إسلامية دون أن يسهم فيها بشعره الإسلامي العربي، مبشراً بأمة إسلامية قوية واحدة، وقومية عربية فتية منتصرة.. وهذا أول ما يلاحظ على شوقي وموقفه السياسي في هذه الفترة الثانية، حيث يترك تمجيد الخلافة ودولتها تركيا، أو حيث يقلل من ذلك قليلاً واضحاً، ليحل محل ذلك الإكثار من تمجيد الدول الإسلامية ومؤازرة نضالها، ولتشيد بالعروبة والعرب والكفاح الذي يخوضه الشعب العربي من أجل حريته وكرامته، مع التأكيد على أخوة تلك الشعوب واتحاد بنيتها، الذين يجمعهم اللسان، ويضمهم الشرق، ويوحد بينهم الماضي والحاضر والمصير.

أما موقف شوقي من القصر في هذه الفترة، فقد طرأ عليه تغير كبير، وذلك أن الشاعر لم يعد من موظفي البلاط، ولم يصبح من رجال الحاشية كما كان من قبل. ومن هنا

اكتسب حريته وحقق انطلاقاً لم يعرف له في الفترة السابقة. وقد اكتفى شوقي من علاقته القديمة بالقصر، بهذا التقليد الذي كان من رواسب الماضي، وهو تقليد تحية الجالس على العرش فيما يتطلب ذلك من مناسبات. وحتى هذه القصائد الرسمية، قد كان الشاعر -بناءً على تحرره- يضمنها أحياناً توجيهات إصلاحية سياسية، كالحديث عن الدستور والحرية، ونحو ذلك مما كان يمثل آمال الأمة في ذلك الحين، ومما كان يمثل خطراً في الوقت نفسه على الجالس على العرش.

وأما موقف شوقي من الإنجليز، فقد كان في هذه الفترة واضح الإيجابية والنضالية، بعيداً عما عرف عنه في الفترة السابقة من التشكل بموقف القصر، أو السير في طريق التقية أو النفعية. فنحن نراه في مناسبات كثيرة يندد بالاستعمار المقتنع، الذي توارى خلفه الإنجليز في هذه الفترة وسموه الاستقلال، وهو يشكك في مشروعاتهم وتصريحاتهم ويحذر المواطنين والزعماء من نياتهم والأعبيهم. ففي سنة ١٩٢٢ يقول شوقي من قصيدة له عن تصريح ٢٨ فبراير المشهور، معتبراً هذا التصريح قيئاً استعماريّاً مختلف الشكل عما قبله من قيود:

ريحت من التصريح أن قيودها قد صرن من ذهب وكن حديداً

يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديداً

وفي سنة ١٩٢٣ يقول شوقي من قصيدة أخرى، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز، وعن تجاهلهم لحق مصر، لكونها لا تستند إلى قوة عسكرية تنتزع بها هذا الحق:

اتعلم أنهم صلفوا وقاهوا وصدوا الباب عنا موصديننا

ولو كنا نجرهناك سيفاً وجدنا عندهم عطفاً وليتنا

وفي سنة ١٩٢٤ نجد شوقي يتحدث عن الجلاء، أثناء تمجيده للوطنيين الذين كانوا قد اتهموا باغتيال الإنجليز فيما سمي بالمؤامرة الكبرى. ومن هذا الحديث قول الشاعر:

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة ثم يطلبوا أجر الجهاد زهيذاً

والله ما دون الجلاء ويومه يوماً تسميه الكنازة عيذاً

وهكذا يمضي شوقي خلال هذه الفترة مهاجماً للاستعمار ما وسمه الهجوم، مجرحاً

له ما وسعه التجريح، حائلاً للشعب على مقاومة المستعمرين بكل أساليب المقاومة، التي في مقدمتها الكفاح المسلح. وكان شوقي يعلن هذا كله في أشعار مستقلة حيناً، ويضمّنه قصائد في موضوعات أخرى حيناً آخر، وهو في كل ذلك المناضل الواضح، والشاعر ذو الموقف الجريء الصريح.

على أن أهم ميدان كان يتضح فيه الموقف النضالي لشوقي، هو ميدان السياسة الداخلية، المتصلة بنظام الحكم وسلوك الحاكمين. ففي هذا الميدان - الذي كان أهم الميادين في هذه الفترة - نجد شوقي يؤمن إيماناً عميقاً بالحياة الدستورية، والنظام البرلماني، وحكم الشعب لنفسه. كما يؤمن بأن الدستور والبرلمان والحكم أدوات للصالح العام لا للنفع الذاتي ولا لمصلحة البعض دون البعض. كذلك كان يندد بما جره التهافت على الحكم من تمزيق لوحدة الشعب وإضعاف لقوته، ويبارك كل تجمع، ويغني كل ائتلاف، ويحذر الزعماء من مغبة الانحراف الذي تورطوا فيه منبهرين ببريق الحكم.

ففي سنة ١٩٢٥ حين يغلق البرلمان بعد الانقلاب الدستوري الأول، يقول شوقي من قصيدة له:

احتل حصن الحق غير جنوده	وتكالبت أيدي على المفتاح
ضجت على أبطاله ككناسه	واستوحشت لكماتها النزاح
هُجرت أرائكه وعُطل عوده	وخلأ من الغسادين والسرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده	كالغار من شرف وسمت صلاح

وفي سنة ١٩٢٦، حين يعود البرلمان، يقول شوقي من قصيدة أخرى عن هذا السد المنيع الذي يحمي الحريات ويؤكد إرادة الشعب:

بنيان آباء مشوا بسلاحهم	وينين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المضرج حائط	ومن المشائق والسجون جدار

وما بفعله شوقي في التغني بالبرلمان، يفعله في التغني بالدستور، فحين تفوز مصر بدستورها المضطهد يقول شوقي من إحدى قصائده، مقسماً به كشيء مقدس:

وبالدستور، وهولنا حياة نرى فيه السلامة والصلاح
 اخذناه على المهج القوالى ولم نأخذها فيلا واستماحا
 بنينا فيه من دمع رواقا ومن دم كل نابضة جناحا
 ويصل من تغنيه بالدستور إلى أن يجعله ضاية النعم التي يهون من أجلها كل ما كان
 من نضال، ويغفر بسببها للدهر كل ذنب. ومن ذلك قوله:

إذا سلم الدستور هان الذي مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
 ألا كل ذنب لليالسى لأجله سد لنا عليه صفحنا والتناسيا

وهكذا نلاحظ الملاحظة المسعدة الثانية في موقف شوقي السياسي، وهي عدم خضوع
 موقفه لموقف القصر. فليس من شك في أن القصر كان يهادن الاستعمار، ولا يحب
 مهاجمته، وليس من شك أيضاً في أن القصر كان مقاوماً لفكرة الدستور والبرلمان والحكم
 الوطنى. ولكن شوقي رغم مجاملاته التقليدية الشعبية للقصر، كان لا يهادن الإنجليز أولاً،
 كما كان يشيد بالدستور والبرلمان والحكم الوطنى ثانياً.

وواضح أن من أهم أسباب تحرر شوقي وعدم خضوعه لما كان يخضع له من قبل،
 عودته إلى مصر -بعد المنفى- وهي منطلقة بروح ثورة ١٩، ثم رؤيته لقوة الشعب العارمة،
 التي فرضت إرادتها على القصر والإنجليز جميعاً، حتى خرجت بمكاسب كبيرة، كانت
 خطوة واسعة على طريق النصر، رغم ما أصاب تلك الثورة بعد ذلك من انتكاس.

ولا يمكن أن يُغفل أيضاً في مجال الحديث عن أسباب تغير موقف شوقي، ما كان
 من عدم ارتباطه بالملك الذي جلس مكان الخديوى، وعدم اعتباره من رجال حاكم اليوم،
 بعد أن كان من خاصة حاكم الأمس. ويمكن أن يضاف إلى ذلك كله، ما كان من نضج
 شوقي واتساع تجاربه واستواء خبراته، بعد ما كان من نفيه وعزل الخديوى صديقه، وبعد أن
 لم يعد يقنع بالتبعية والانتماء للحاكم، لأنه يستطيع السيادة والانتماء إلى الشعب.

أما موقف شوقي من الأحزاب في هذه الفترة، فكان موقف المحايد الذى يكتفى بأن
 يغنى آمال الأمة، ويشدو بالقيم الكبرى التي يجمع عليها الشعب. وهو بعد ذلك يقف من
 الزعماء موقف الداعى إلى وحدة الصف، الناصح بتكثيل القوى، المحذر من كل خلاف

يتنزهه الاستعمار لضرب آمال البلاد. لذلك نجد الشاعر يتنزه فرصة ذكرى مصطفى كامل، ويقول في قصيدته بمناسبة هذه الذكرى، مخاطباً رجال الأحزاب المتنازعين:

إلام الخلف بينكم إلا ما وهذى الضجة الكبرى علما
وفيم يكيّد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما
وليتنا الأمر حزبا بعد حزب فلم لك مصلحين ولا كراما

كذلك نجدّه يتنزه بأشلاف الأحزاب، ويعلم فرحته باجتماع الكلمة في قصيدة أخرى، يقول فيها:

التامت الأحزاب بعد تصدع وتصافت الأقسام بعد تلاح
سُحبت على الأحقاد أذيال الهوى ومشى على الضغن الوداد الماحي
وجرت أحاديث العتاب كأنها سمر على الأوتار والأقداح
ترمى بطرفك في الجامع لا ترى غير التعانق واشتباك الراح

وبناء على هذا الموقف المحايد، كان شوقي يرتبط بعلاقات ود مع معظم رجال الأحزاب المختلفة، وكان يجاملهم في المناسبات بشعره مهناً ومعزياً، كما كان يشيع كبارهم راثياً، مهما اختلفت أحزابهم وتعددت مذاهبهم. فهو يهنئ سعداً بالنجاة من الاغتيال، كما يهنئ لطفى السيد بترجمة كتاب الأخلاق لأرسطو. ثم هو قد كان صهراً لعبد الحليم العلالي الذي كان سكرتيراً لحزب الأحرار، كما كان صديقاً لعبد الخالق ثروت ومحمد حسين هيكل، على حين كان صديقاً - في الوقت نفسه - لكثيرين من رجال الوفد والحزب الوطنى. والقارئ لمراثي شوقي يدرك هذه الصلات المتشعبة المحايدة التى كانت تربط الشاعر بجمل الزعماء ورجال السياسة على اختلاف أحزابهم وتعدد اتجاهاتهم.

وهكذا يمكن أن يقال: إن الطابع الغالب على موقف شوقي السياسى فى هذه الفترة الثانية، هو الطابع الحر الجريء الإيجابى المناضل، الذى أدرك به الشاعر ما فاتته فى الفترة السابقة، أو كفر به عن سيئاته السالفة. «إن الحسنات يذهبن السيئات، ذلك ذكرى للذاكرين».



إبراهيم ناجي*

ومكانة فنه، وعلامته

- ١ -

لكي نحدد مكانة فن ناجي من تراثنا الشعري ينبغي أن نلتفت إلى الوراء قليلا، لنتتبع الشعر العربي في تطوره مع عصرنا الحديث، حتى نصل إلى المدرسة التي ينتمي إليها فن ناجي. وهي مدرسة كان ظهورها نتيجة لعوامل كثيرة، بعضها يرجع إلى ما تقدم تلك المدرسة من مدارس، وبعضها يرد إلى طبيعة من أسهموا في تأسيس هذه المدرسة وما أحاط بهم من مؤثرات.

وحسبنا في لفتتنا إلى الوراء أن نقف بأبصارنا عند المصريين المملوكي والتركي، لنرى الشعر العربي قد كاد يلفظ آخر أنفاسه، ويصبح أجداثا تكفنها أردية زاهية أو باهتة من المحسنات، قد تبارى في نسجها قوم غشّى قرائحهم ظلام العصر، وأنضب مواهبهم الانقطاع عن الماضي وبدد طاقاتهم الكلف بالتلاعب.

ثم كانت فترة الصحو في أواخر القرن الماضي، ومعها فتحت عيون أمتنا العربية على سنى فجرها الجديد، المؤذن يصبح مشرق يغمر كل آفاقها، في السياسة والثقافة والفن.. وهب في تلك الفترة شاعر موهوب، راح يبعث شعرنا العربي ويرد إليه الحياة. ذلکم هو الشاعر الثائر «محمود البارودي» فقد نفر مما كان يلهو به سابقوه ومعاصره من أجداث شعر مكفن في المطرقات. وأكب على الرائع من الشعر القديم يقرأه ويتمثله، ثم ينسج على منواله. فانتج شعراً أشبه بالتراث العربي في عصور الازدهار أيام بني أمية وبني العباس، وأطلع الناس على شعر حديث قديم، حديث في زمانه ومناسباته وتجاربه، قديم في أصالته وروحه وديباجته. وكان هذا الشعر - رغم تلك العناصر القديمة فيه - حيا مشرقا، قد

أعادت نماذجه إلى الشعر روحه وجماله معاً. فكانت حركة البارودي حركة بعث حقيقي لشعرنا العربي، وكان البارودي نافخ صور هذا البعث المجيد الرائع.

وما لبثت تلك الحركة أن تحولت إلى مدرسة، بفضل جهود خصبة وإنتاج رفيع. وتلك المدرسة هي «المدرسة المحافظة البيانية» التي كان على رأسها أمير الشعراء أحمد شوقي، والتي كان من عمدها حافظ وعبد المطلب ومحرم والجارم والأسمر والجندى وغنيم وغيرهم.

وبينما كانت المدرسة السابقة في أول الطريق، كانت هناك مدرسة أخرى توضع أسسها وتخطط مناهجها. وكان مؤسس تلك المدرسة في إقليم آخر من أقاليم وطننا العربي، إقليم أتاح له ظروفه وطبيعة الحياة فيه أن تجعل منه موطن حجر الأساس لتلك المدرسة الثانية، التي ما لبثت أن نُقل حجر أساسها إلى مصر.. فهناك في لبنان حيث البعد عن مركز رعاية التراث العربي والتشبث بتقاليده، وحيث معاهد أجنبية تعنى بالآداب الأجنبية إلى جانب الآداب العربية، هناك شب شاعر مرهف الحس شديد الاستجابة للجديد، ذلكم هو الشاعر خليل مطران. فقد أخذ ينظم شعراً لا يعتمد فيه على النماذج الشعرية العربية القديمة وحدها، وإنما يرفدها بما قرأ وتعلم من نماذج أجنبية أيضاً، ثم بما قرأ في نفسه من ميل إلى التحرر وكلف بالتجديد. ولم يعد الشعر عند مطران محصوراً في تلك الموضوعات التقليدية وإنما اتسعت نظرتة الشعرية فشملت كل ما يقع تحت الحس ويشير الوجدان. ولم يعد القالب الشعري محصوراً في قالب القصيدة العادية، وإنما رحب هذا القالب فوسع القصة وانتظم الحوار. ولم يعد الجمال الفني في البيت المفرد، وإنما أصبح الجمال في البيت كجزء من القصيدة، أو كمضو من جسدها الحى. ولم يعد الهدف الفني من الشعر هو إثارة العاطفة وإمتاع الوجدان فحسب، وإنما أصبح في مخاطبة الفكر وإقناع العقل كذلك.

وظهر ديوان مطران وفي صدره مقدمة تحمل آراءه في الشعر، فكان بمثابة دق الجرس المؤذن بالدعوة إلى مدرسة شعرية جديدة، هي المدرسة «التجديدية الذهنية». ومعروف أن مطران قد هاجر إلى مصر، وعاش بها، كأحد أبنائها فانتقل بانتقاله اتجاهه الشعري، وأصبحت مصر أخصب البقاع لإغناء هذا الاتجاه الجديد، وذلك لأن طائفة من شباب

الشعراء المصريين كانوا قد اتفقت لهم مقومات تجديدية ماثلة، من ثقافة فنية أجنبية قد تختلف عن نوع ثقافة مطران في أن هذه كانت فرنسية، وتلك كانت إنجليزية، ولكنها كانت دافعاً إلى التجديد والإيمان بالقيم الشعرية الجديدة.. واتفق قدوم مطران إلى مصر مع ظهور هؤلاء الشباب ببواكير إنتاجهم الذى التقى فى الخطوط الرئيسية مع إنتاج مطران ودعوته.

ثم كان هؤلاء الشباب أكثر من مطران تفرغاً للدرس والبحث، وأعظم طاقة في التأليف والإنتاج، وأصلب عوداً على الكفاح في سبيل رأى. فاحتضنوا الدعوة الوليدة، وقعدوا لها، ودافعوا عن مبادئها، بل غوها وفلسفوها واستماتوا في هدم ما سواها والعمل على نشرها، ثم آزرُوا دعوتهم بالإنتاج الغزير والنقد المتحمس. وكان في طليعة هؤلاء: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازنى، وعبد الرحمن شكرى، الذين ما لبثوا أن صاروا أصحاب تلك المدرسة والمثليين لها في الشعر والنقد، ثم ما لبث العقاد أن صار عميد تلك المدرسة وإمام ممثليها على الإطلاق.

ومن خلال الصراع بين المدرستين السابقتين - المدرسة المحافظة البيانية التى وضع أسسها البارودى وتزعمها شوقى، والمدرسة التجديدية الذهنية التى دعا إليها مطران ودعمها وصار على قمته العقاد - من خلال الصراع بين هاتين المدرستين، انبثقت مدرسة ثالثة، كان نواتها طائفة من شباب الشعراء أفادوا من كل من المدرستين فأخذوا ما يلائمهم من كل، أخذوا من المدرسة الأولى: الروح الفنى الشفاف، والصياغة البيانية المشرقة، والموسيقى الشعرية المؤثرة، ثم أخذوا من المدرسة الثانية: الاعتماد على التجربة الحية، وتوسيع النظرة الشعرية وإيثار الوحدة العضوية، والميل إلى التعبير بالصور الفنية. كذلك أخذوا من تلك المدرسة الثانية، النهل من المناهل الغربية بعامة، والإفادة من المدرسة «الرومانتيكية» بخاصة.

وكانت جماعة «أبولو» أهم مراكز هؤلاء الشعراء الجدد. وكان مع تأليف تلك الجماعة تكون مدرستهم، وهى المدرسة «الرومانتيكية الغنائية» التى كان من دعائها: محمد عبد المعطى الهمشبرى، وعلى محمود طه، وأحمد زكى أبو شادى، وصالح جودت، ومحمود حسن إسماعيل. وإذا أمكن أن يعتبر أحمد زكى أبو شادى داعية تلك المدرسة، فليس من شك فى أن إبراهيم ناجى كان من أهم عمدها وأرفع هاماتها. فشعر ناجى يمثل تلك المدرسة «الرومانتيكية الغنائية» أروع تمثيل، «وناجى» يتألق بين شعراء تلك المدرسة

كما يشمخ العقاد بين شعراء المدرسة «التجديدية الذهنية» وكما يضيء شوقي بين شعراء المدرسة «المحافظة البيانية».

-٢-

ومن الواضح أن طبيعة ناجي ونشأته وظروف حياته قد ساعدت جميعاً على دفعه إلى هذا الاتجاه «الرومانتيكي الغنائي» حتى سبق فيه غيره. أما طبيعة الرجل فكانت طبيعة شديدة الشفافية مفرطة الحساسية، فيها كثير من الانطواء الحزين والحياء المغالب، وكل ذلك من طبيعة «الرومانتيكيين». وأما نشأة ناجي فقد كانت نشأة فيها صقل وتهذيب، بين بيئة ذات طابع روحى يوشك أن يكون تصوفياً، وذات تقليد اجتماعى يكاد يكون انفصالياً. ثم هو قد قرأ بل حفظ ديوان الشريف الرضى، واتصل منذ أول عهد التأديب بالتراث العربى الشعرى للعالمين. وكل هذا قد عمل على إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتعمق مسجراه في نفسه.. ثم كانت ظروف حياة الرجل، وكلها ظروف تضاعف إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتزيد مسجراه عمقاً واتساعاً. فالرجل لم يكن على حظ من طول القامة، كما لم يكن على قسط من الوسامة، وإنما كان ضئيل الجسم، قصيراً الرأس، تلمع تحت جبينه العريض عينان مستديرتان واسعتان كثيرتا الشرود والإغضاء، ثم تنبسط تحت أنفه الكبير شفتان عريضتان يزيدهما الابتسام عرضاً وبسطاً. هذا مع صوت غير بين النبرات، ومخارج حروف غير واضحة المعالم. فإذا كان ذلك الإطار يضم روحاً طموحاً شديد الشفافية، وقلباً كبيراً دائم الحنين، ونفساً عظيمة كثيرة المطالب، عرفنا كيف عانى الشاعر من الصراع بين داخله وخارجه، وكيف كابد من طموح روحه وقعود هيكله.. إن الرجل قد أحب فى أول عهده بالشباب، ولكن فتاة أحلامه رفضته، وأغلب الظن أن هذا الرفض كان لأنها لم تجده على الهيئة المحببة لدى معظم النساء.. ورغم أن الرجل تزوج بعد ذلك من فاضلة من فضليات النساء، فقد ظل حياته محسناً بالحرمان شاعراً بالظلم معنىً باللهفة. كان يحس بالحرمان الروحى أمام كل امرأة جميلة، ويشعر بالظلم النفسى حيال كل حسن أنثوى، ويقاسى من لهفة عارمة على حبيبة مثالية رمزية لم يُتَحَ قلبها له.. لقد كان ناجى - كما عرفته - يسعى فى تمسك بالغ إلى كل مُتَدَلٍّ يضم باقة - أو حتى واحدة - من الحسان،

وكان يفتح قلبه وكل وجدانه لمن يصادف من الغيد، حتى ليخيل لرائيه أنه طفل كبير. وكُنَّ فعلاً يعاملنه كطفل، كفتان، كشاعر، كإنسان طيب، ولكنهن لم يعاملنه في أغلب الأحيان كمحبب. وذلك لأن بناء الضيئل وقامته القصيرة وملامحه الساذجة، لم تكن توحى إلى صواحبه بأنه فتى الأحلام أو تقنعهن بأنه الرجل المرجو.. وهكذا تصالحت على ناجى ظروف الطبع والنشأة والبيئة ومعاملة الناس، لتجعل منه «رومانتيكياً» بكل ما فى هذه الكلمة من دلالات الحزن والانطواء والوجد، والهيام والهروب والتمرد والتعلق بالطبيعة والتشبث بالحُب هذا وإن كان حزن ناجى مقنعاً بالسمية، وانطواؤه مستترًا بالدعابة، وهروبه معوضاً بالتشبث بالأصدقاء.. فإذا أضيف إلى تلك الطبيعة «الرومانتيكية» الحادة سوهة شعرية غنية، كان من الطبع أن يجعل كل ذلك من ناجى شاعر «الرومانتيكية الغنائية» الأول، الذى ييز أقرانه وفرة إنتاج وقوة فن واتضاح سمات.

-٣-

ولشعر ناجى ملامحه الخاصة التى يتميز بها في المضمون والشكل على السواء، هذا مع اشتراكه مع كل إنتاج المدرسة «الرومانتيكية الغنائية» فيما لتلك المدرسة من كيان فنى عام. وأول ما يلاحظ على شعر ناجى من ناحية الموضوع، أن أغلبه يدور حول المرأة. فهو يتحدث عنها حبسية وغريبة، ويصفها واصلة وهاجرة، ويحللها وافية وغادرة. وهو لا يقف عند الوصف الحسى فقط، وإنما يجاوزه إلى الوصف المعنوى أيضاً، ثم هو يهتم بإبراز عواطفه هو ومشاعره هو، حيال كل تجربة وأظن أن من الواضح تعليل وفرة الحديث عن المرأة عند ناجى، فالرجل - كما عرفنا - قد عانى تجربة الحرمان من المرأة منذ أول عهده بالإحساس بها، وظل يعاني تلك التجربة طول حياته نتيجة لفشله المريع في حبه الأول، ثم نتيجة لعجزه عن تعويض هذا الفشل بحب ناجح جديد، لما كان عليه من حال لا تجعل منه فتى أحلام امرأة ممن كان يطلب.

وعاطفة ناجى فيما يصوغ من شعر عاطفة صادقة أولاً، لأنه قد عاش التجارب التى عبر عنها، ثم هى عاطفة مشبوبة ثانياً، لأنه قد أحس تجاربه بكل كيانه. وأخيراً هى عاطفة

إنسانية سمحة، لا تعرف الحقد ولا الكراهية ولا الأنانية، وإنما تتعلق بالمحبة، وتميل إلى التسامح، وتنجح إلى التماس الأعذار حتى للمخطئين. ويغلب أن تبدو عاطفة ناجي مغلفة بضباب الأسى، ندية بآثار الدموع، لأن الرجل كان في أعماقه جحيم أسى مكتم، ونبع بكاء حبيس، وذلك لكثرة ما قاسى ولطول ما عانى.. ورغم كل ما قاسى ناجي وعانى نسمعه يقول لمعذبه:

يا حبيبى كل شىء بقضاء	ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجتمعنا أقدارنا	ذات يوم بعدما عز اللقاء
هـ إذا أنكر خل خلّه	وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته	لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء

وأفكار ناجي عميقة في غير تفلسف، وهو يستوحىها من تجاربه الكثيرة وخبراته العديدة وثقافته الواسعة، ثم هو يصوغها في صور بيانية أخاذة، فلا يُحَسّ معها هذا الطابع الذهني الجاف، وإنما يُحَسّ هذا الطابع الغنائي الرقيق، حتى لو حاول الشاعر أن يتفلسف في مثل قوله:

سَيِّئَانِ مَا أَجْهَلُ أَوْ أَعْلَمُ	من ضامض الليل ولغز النهار
سَيَسْتَمِرُّ الْمَسْرَحُ الْأَعْظَمُ	رواية طاللت وأين الستار



عَيِّيتُ بِالْأَنْبِيَاءِ وَأَسْرَارِهَا	وما احتيالى في صَمُوتِ الرِّمَالِ؟
أَنْشُدُ فِي رَائِعِ أَنْوَارِهَا	رَشْدًا فَمَا أَغْنَمَ إِلَّا الضَّلَالِ



أَضْمَضْتُ عَيْنِي دُونَهَا خَائِفًا	مبتغيا لى رحمة في الظلام
فَصَاحَ بَنِي صَانِحُهَا هَاتِفًا	كأنما يوقظنى من منام



أَنْتَ امْرُوءٌ تَرْزَحُ تَحْتَ الضَّنَى	لم يُبق منك الدهر إلا عناد
--	----------------------------

وكل ما تبصره من سنا يهزأ بالجدوة خلف الرماد



انظر إلى شتى معاني الجمال منبثة في الأرض أو في السماء

الأتري في كل هذا الجلال غيبر نذير طالع بالظناء

والصورة عند ناجي صور حبة نابضة نامية، يحسن مزج ألوانها وتوجيه خطوطها وتركيب عناصرها. وربما كانت الصورة عنده أهم وأقيم وسائله التعبيرية. فهو فيها فنان مبتكر أولاً، ورسام بارع ثانياً، ويتأ يعرف كيف يركب هذه الصور آخر الأمر. وكثير من صور ناجي منتزع من البيئة الغربية، ولعل من أسباب ذلك اطلاع الرجل على أدب الغرب، ولعل من الأسباب كذلك زورته لأوروبا. ومهما يكن من أمر، فحتى تلك الصور ذات العناصر الغربية، يؤلفها ناجي رائعة مؤدية لوظيفتها أحسن الأداء. فهو إذا أراد التعبير عن خواطره الثائرة وتخطئه الحائر بين تلك الخواطر، قال:

يا رياحا ليس يهدأ عصفها نضب الزيت ومصباحي انطفأ
وإذا أراد تصوير عذاب محبوبه له قال:

كم تقلبت على خنجره لا الهوى مال ولا الجفن غفأ
وإذا أراد الحديث عن الغد وما فيه من مجهول ومطال في تحقيق الوعود قال:
إن غداً هُوسَةٌ لناظرهم تكاد فيها الظنون ترتعد
أطل في عمقها أسانلها، أفيك أخفى خياله الأيد؟

وإذا أراد وصف لهفته حين يبصر الحبيبة قادمة قال:

قدم تخطو وقلبي مُشبه موجة تخطو إلى شاطئها
وإذا أراد رسم عيني تلك الحبيبة قال:

يا للغديرين في صينيك إذ لمعا بالشوق يومض خلف الماء مضطربا
كاننسى ناظر ببحراً وعاصفة وزورقاً بالغد المجهول مرتطمها

وإذا أراد تصوير دموع الحبيبة وهي تنحدر على خدها قال:

وما راع قلبي منك إلا فراشة
من الدمع حامت فوق عرش من الورد
مجنحة صيغت من النور والندى
تترف على روض وتهفو إلى ورد
بها مثل ما بي يا حبيبي وسيدى
من الشجن القتال والظما المردى
وإذا أراد تسجيل يد محبته عليه وإنقاذها له قال:

ويُدِ تمتد نحوى كيد
من خلال الموج مدت لغريق
وإذا أراد تصوير انتظاره لمحبته قال:

وحينئذى لك يكون أعظمى
والثوانى جمرات في دمي
وأنا مرتقب في موضعي
أرهف السمع لوقع القدم
وإذا أراد تجسيم حالة الإحساس بالرغبة الجسدية قال:

ومن المشوق رسول بيننا
وتديم قدم الكأس لنا
وسقانا فانتضنا لحظة
لغبار آدمى مسنا
وإذا أراد وصف المجذابه نحو حبيبه رغم عذابه له واكتوائه بهجره قال:

بي نحو اللهب الذاكى به
لفتة العود إذا صار وقودا
وإذا أراد التعبير عن ركود الشيخوخة وانطفاء المشاعر معها قال:

وهب الطائر عن عشك طارا
جفت الغدران والثلج أغارا
هذه الدنيا قلوب جمدت
خبث الشعلة والجمر توارى



ونأجى من أبرع الشعراء « الرومانتيكيين » فى استخدام الوصف بعامة والوصف المعتمد على العلاقة بين الحواس وبخاصة. فهو يصف المرئى بما يوصف به المسموع، وينعت المسموع بما يُنعت به المسموم، ويخلع على المسموم ما يُخلع على الملموس. ثم يصف المحسوسات بصفات المعنويات، والمعنويات بأوصاف المحسوسات، كل ذلك مع براعة فائقة ومقدرة فنية مدركة. ومن أمثلة أوصافه الجديد قوله في حبيبته:

أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء
 واشق الخطوة يمشى ملكا ظالم الحسن شهى الكبرياء
 عبق السحر كأنفاس الرأ ساهم الطرف كأحلام المساء
 مشرق الطلعة فى منطقه لغة النور وتعبير السماء

وشعر ناجى مفعم بتكل الأوصاف الجديدة أو القائمة على طبيعة العلاقة بين الحواس، تلك العلاقة التى تسمح بتقارض الأوصاف. فكثيراً ما ترى فى شعر ناجى مثل: الطعنة المجنونة، والليل الضمير، والسراب الخثون، واللائهية الخرساء، والأمانى البيض، والهوى للجروح، والمغرب الباكي، والخضر الجائع.

أما لغة ناجى، فتمتاز باللفظة الفراشية الرقيقة، والعبارة المنحطة الأنيقة، والصباغة الغنائية الموقعة. كل ذلك مع ميل إلى التأثير بالهمس لا بالجلبة، والإمتاع بالإحباء لا بالخطابية.

وقد تسرب إلى لغة ناجى تعابير مصرية، قد حولها إلى لغة معربة مع تحملها لتلك الدلالة المصرية الأصلية. ومن ذلك قوله فى تجاذب أطراف الحديث مع صاحبه:

نُعْطى ونأخذ فى الحديث ومقلتى مسحورة بجمالك الوضاء
 وقوله:

وانفتحينا مما مكانا قصيا نتهادى الحديث أخذاً ورذا

وناجى كباقي الشعراء الغنائيين مولع بالبحور الهادئة الموسيقى، المهموسة الإيقاع، كالرمل والهزج ونحوهما. كما هو ميل إلى تغيير القوافى فى القصيدة الواحدة، يجعلها مقطعية تتغير قوافيها من فقرة إلى أخرى. ثم هو بعد ذلك من أوائل من خرجوا على وحدة البيت فى القصيدة العربية، وعلى التزام أن تكون كل أبيات القصيدة متساوية تماماً فى عدد التفاعيل. وقد مثلت ملحمة «الأطلال» هذه الظاهرة أجمل تمثيل، إذ جعل ناجى بعض مقطوعاتها على تفاعيل بحر الرمل تماماً، ثم جعل بعضها على تفاعيل نفس البحر مجزوءاً. وأغلب الظن أن ناجى قد فعل ذلك للملاءمة بين المضمون والشكل. ففى المقطوعات التى أكمل فيها التفاعيل كان الحديث على لسان الشاعر، وهو يحكى قصة حب فاشل. أما

المقطوعات الأخرى، فكان الحديث فيها على لسان الريح التي تخيلها الشاعر تنصحه ثم تعاتبه على تماديه في جبهه المعذب وهواه المرير. فلكى يغير الشاعر الموقف من الناحية التعبيرية كما هو متغير من الناحية الموضوعية، ولكى يُشعر باختلاف المتحدث هنا وهناك، فرق من الناحية النغمية بين المقطوعات التي فيها الحديث للشاعر والمقطوعات التي فيها الحديث لغيره.

على أن ناجى لم يقتصر فقط على هذا القدر من التجديد في موسيقى الشعر، بل جاوزه إلى النظم من بعض الأوزان التي لم يألفها الشعراء العرب التقليديون، وإنما عرفها شعراء الموشحات الأندلسيون. ومن ذلك قصيدته «عاصفة روح» التي يقول فيها:

أيمن شط الرجاء يا عباب الهموم
ليلتى أنسواء ونهارى ضيـوم

ويمثل هذا الاستخدام لبعض أوزان الموشحات في القصائد، التفاتاً إلى ينبوع ثرٍ من ينابيع النغم الشعرى الحلوى، وإثراء لموسيقى القصيدة العربية الحديثة بروافد نغمية شجية. وبعد فهذه مكانة ناجى بين شعرائنا المعاصرين، وتلك أهم سمات شعره فى تراثنا الحديث.. وأرجو أن أكون قد أدت للرجل بعض ما له على أدبنا العربى من حقوق..



محمود حسن إسماعيل

وسمات شعره حتى «قاب قوسين»

مهما اختلفت الرأي في الشاعر محمود حسن إسماعيل، فهو ظاهرة فنية في أدبنا العربي الحديث بعامة، وفي شعرنا المصري المعاصر بخاصة. فهو أولا طاقة خصبة، ظلت تبذل - أكثر من ثلاثين عامًا - أعمالا فنية أصيلة، منذ أخرج ديوانه الأول «أغاني الكوخ» إلى أن أذاع ديوانه الجديد «قاب قوسين»، واصلا بين هذين الطرفين بدوايينه المعروفة: «هكذا أغنى» و «أين المضر» و «نار وأصفاد».. وهو ثانيًا شاعر ذو شخصية واضحة، قد تجلت في أسلوبه الشعري، وجعلت له طابعًا فريدًا، يتميز بطبيعة تجاربه، وطريقة تناوله، وعناصر صوره، ومفردات معجمة.. ثم هو - آخر الأمر - فنان مصري يعكس إنتاجه هذه الملامح التي شكلتها على وجه بلدنا الحبيب أيدي ثلاث حضارات كبرى، هي الحضارة الفرعونية والحضارة القبطية والحضارة الإسلامية.

وقارئ «قاب قوسين» يلمح ظاهرتين رئيسيتين، الأولى أن هذا الديوان امتداد لأسلوب الشاعر المتفرد، ولكن مع تطوير يسير. والظاهرة الثانية أن الشاعر في هذا الديوان قد عالج تجارب نفسية وميتافيزيقية في عدد من القصائد تمثل في جملتها بداية مرحلة جديدة في شعره.

أما كون هذا الديوان امتدادًا للأسلوب المتفرد للشاعر، فواضح من بناء أسلوبه على تلك الأسس التي عرفناها دائمًا دهائم الأداء الشعري لمحمود حسن إسماعيل. وتلك الأسس هي:

أولاً: خلع الصفات الإنسانية على الأشياء ثم معاملتها كبشر. فكثير ما يحدثنا الشاعر في «قاب قوسين» عن «الضوء الأسير» و «العطر النعسان» و «الشعاع المؤمن» و «الشدنى النائم» كما يحدثنا عن «بقايا الليل في جفن العبير» وعن «النار التي شبيبها أوهام

العصور». ثم يصف لنا «ركعة صاغرة الوجه مهينة» و «كلمة ساجدة الحرف ذليلة»، إلى آخر هذه الأشياء التي يحيلها الشاعر إلى أناسي، ويحركها في شعره كبشر.

ثانيًا: تجسيد المعاني ثم منحها صفات الأحياء في كثير من الأحيان، فكثيراً ما نرى في هذا الديوان: «الرق المصلوب» و «الندم المسعور» و «التوبة الموعودة» و «القلق المسهد»، وكثيراً ما يطالعنا «القدر يشهق» و «الغيب يعول» و «الأمس يقعى» و «الزمان يحدودب». هذا إلى «تلفع الشاعر بسره» و «تئاتر شظايا ندمه»، وما إلى ذلك من تجسيدات للمعاني، تصل في أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها ومعاملتها ككائنات حية.

ثالثًا: تجريد المحسوسات، وتحويلها إلى معان. فنحن نرى الشاعر في بعض الأحيان يعامل الشيء المجسم كأنه معنى مجرد، ويقدم المحسوس بعيداً عن الحس، بعد أن يحيله إلى مدرك عقلي فحسب. ومن ذلك على سبيل المثال، ما نراه في الديوان من أن «النهر حُلد» و «الموج ذكرى» و «الأغصان أحلام».

رابعًا: تراسل الحواس، ووصف بعض المحسوسات بصفات محسوسات أخرى. ومن هنا نرى الشاعر في «قاب قوسين» قد جعل «الموسيقى تُرشف» و «الضباب يجرع» و «الظلام يرسب»، كما أحس «الانغم ناعم الملمس» ورأى «الصلاة بيضاء اللون»، وشم «الضيء معطر الأريج»، وما إلى ذلك مما تراسلت فيه حواس الشاعر، أو تبادلت معه القدرات على التلقى والعطاء.

خامسًا: الاعتماد في التعبير - إلى حد كبير - على الصورة المركبة، التي تستطرد في بعض الأحيان، ويففلها التهويم. ورغم أن التركيب والاستطرد والتهويم، مما يسبب غموض الصور في بعض شعر محمود حسن إسماعيل، فمن الحق أن يقال: إن هذه الخصائص كثيراً ما تمتع الصورة في شعره حيوية وحركة، ثم تمدها بقطرية كقطرية الغابة المهيبة، أو غزارة كغزارة النبع الجياش، أو غموض للذيد كغموض المعبد المقدس.. ومن الحق أيضاً أن يقال: إن كثيراً من الصور في شعر محمود حسن إسماعيل، تأتي متأثرة محققة وظيفتها في البناء الشعري. ومن تلك الصور في «قاب قوسين» ما عبر به الشاعر عن فلسطين حين قال عن مآذنها:

ولاحت مآذنها في الظلام وقد أذهلتها عوادي القير
سواعد مشلولة في الفضاء تجمد فيها دعاء البشر
تمد إلى الله راحتها وتزار في صمتها المستمر

سادساً: الاهتمام كثيراً بخلق الجو المصري، الذي يمثل الدين أعبق عطوره، والذي تمتزج خلاله الموروثات الفرعونية، والطقوس القبطية، والشعائر الإسلامية. وبالقدرة الفائقة على خلق هذا الجو، يعتبر محمود حسن إسماعيل أبرع شاعر مصري يفوح من شعره عطر الأجواء المصرية العريقة، ويقدم فنه ملامح الحياة على ضفاف النيل كما تنجلي بخاصة في صعيد مصر، حيث المعابد الفرعونية تجاور الكنائس القبطية والمساجد المسلمة، وحيث تمتزج بقايا ترانيم الكهان بأصدااء الأجراس وتكبيرات المآذن، وحيث يشكل النفوس كبرياء رمسيس ومسألة عيسى وسماحة محمد... حتى ليجزم قارئ شعر محمود حسن إسماعيل بأنه مصري صعيدى، وإن لم يكن يعرف عن حياته أى شىء... وذلك أن الشاعر رغم ثقافته العربية المحافظة، لم ينحذب إلى الماضى، لينقل عن الحياة العربية الأولى، أو ليغمس ريشته في البادية وما قارب البادية من بيئات، وإنما اتخذ ثقافته العربية المحافظة وسيلة لرياضة ملكته وتقويم قلمه وروعة لفته، ثم فتح قلبه وكل وعيه لعالمه الواقعى الحى، وراح ينقل عن هذا العالم بريشة ملهمة أصيلة. وقد بلغ إقبال الشاعر على عالمه المصرى الصعيدى الذى يلخص الماضى كله، درجة توشك أن تصل إلى الاتحاد أو الحلول.. فهو إذا ناجى حبيته قال:

بالله يا كاهنة الحب أعيدي أرغنى

إبريل ديرا العاشقين من قديم الزمن

سمعته يتلو المزامير، فهل يسمعنى؟

وهو إذا مجد صوت المعاول، وهى تفتت الصخر تحت أقدام السد العالى قال:

كهان منف على أجراسه انتبهوا من الزوال، وذابوا قبل سكتته

ومد خوفو من النافوس نظرتهم وعاد للأبد القافى بدعشته

وخيل رمسيس من خلف البلى صهلت وحن برجاسها شوقا لساحتها

وإذا تحدث عن النهر الخالد وصفه قائلاً:

خشوع وتسبيح وطهر كأنه يكف الليالى أو يكفى مصحف

ثم هو لا يفتأ يستخدم بعض عناصر الصور الجنازية، التي عرفها الصعيد منذ عهد الفراعين، أو التي اشتملت شعائرها اليوم على كثير من رواسب الأمس البعيد. فاللحن يضع كما يمر الصدى «بالكفن الهامد»، والروض بعد الحبيبة «ضريح»، والدليل يبدو «كتابوت» دفنت فيه الخطايا والشادوف يجاهد طول اليوم، حتى يسربل «نعش» الشمس هيكله، وهكذا.

سابعاً: استخدام معجم شعري يوشك أن يكون خاصاً، وهو معجم تصب فيه روافد عديدة، أهمها: الألفاظ التي تصور الجو المصرى الصعيدى الدينى، بكل موروثاته الفرعونية والقبطية والإسلامية، كالمعبد والدير، والمسجد والمصلى، والمحراب والمثناة، والعباد والراهب، والناسك والخاشع، والمسوح والزنار، والصلاة والسجدة، والناووس واللحد، والجنازة والقبر ثم الألفاظ التي تتصل بالطبيعة كالنهر والغدير والنيح، والريح والإعصار، والربيع والخريف، والفجر والشروق، والزوال والمغيب، والشعاع والظل، والحقل والروض، والنخل والدوح، والزهر والعطر، والفراش والنحل، والشذى والعبير.. وأخيراً الألفاظ التي ترتبط بالغناء والموسيقى، كالشدو واللحن، والتشيد والنغم، وكالوتر والرباب، والقيثار والناى، والمزهر والعود، والشبابة والمزمار.

ومما يتصل بالمعجم الشعري لمحمود حسن إسماعيل، إشارته لطائفة من أفعال الأصوات، وتطويعه لها رغم أنها قليلة الاستعمال في الشعر على وجه العموم. ومن تلك الأفعال ما نرى في «قاب قوسين» من مثل: جمجم، وزمزم، وغمغم، وهمهم، وتهته، وهسهس. وقد برع الشاعر في استخدام أمثال هذه الأفعال والإفادة مما بها من إحياءات تساعد على خلق الجو.

والحق أن تاريخنا الأدبي سيذكر دائماً لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى لغتنا الشعرية الحديثة، حين أمدها بهذا المعجم الشعري الذي أشرنا إلى بعض روافده، والذي بدأ أول الأمر خاصاً على قلم الشاعر، ثم شاع على أقلام كثيرين ممن أعجبوا به.

أما التطور اليسير الذى بدا في أسلوب هذا الديوان، والذي كنا نرجو أن يتضح

أكثر، فيلمح في ابتعاد الصور عن الكثافة بعض الشيء، كما يلمح في لعب «النور» في كثير من الصور أهم الأدوار، حتى لقد شغل مساحات هائلة من صور الديوان ومن معجمه الشعري، «فالنور زاد»، و«النور قد أورك»، و«النور ظمآن»، و«النور يزحم على باب بلقيس»، و«الضوء ينوح»، و«الضياء مبجوح الصوت»، ثم «الدرب ينبوع شعاع»، و«السماء تسكب النور للحائرين»، و«النفس تسمع أصداء النور»، و«الفجر يغسل بالضياء ما لوته أيدي العصاة».. وهكذا يمكن أن يقال: إن أسلوب محمود حسن إسماعيل في هذا الديوان بدأ يتطور في طريقة تصويره، حيث ابتعد إلى حد ما عن الكثافة والضبابية والإحالة التي عرفت في بعض أعماله السابقة، كما أن طريقة تلويحه للصور غايرت بعض المغايرة ما عرف عنه من قبل، وأن معجمه الشعري بدأت تسيطر عليه كلمات النور وما يتصل به.

ثم شيء آخر يمكن أن يلمح على أسلوب محمود حسن إسماعيل في «قاب قوسين»، وهو الالتفات أحياناً إلى استعمالات شعبية في التصوير والتعبير. ومن تلك الاستعمالات قوله في المستغل الماهر في الاستغلال: «إنه يسرق كحل العين»، وقوله عن العالة الذي يعيش على جهده غيره: «إنه يلعق أكتاف الآخرين». ثم استخدامه لكلمات «البرجاس» ونحوها..

أما كون هذا الديوان يمثل بداية مرحلة جديدة في شعر محمود حسن إسماعيل فيتضح من تلك القصائد النفسية والmetafyzique، التي يضمها الديوان إلى جانب ما فيه من قصائد قومية واجتماعية وعاطفية. ففي هذه القصائد النفسية والmetafyzique، نرى الشاعر قد تجاوز مرحلة الغنائية الرومانسية، واستشراف مرحلة جديدة يمكن أن تسمى «الmetafyzique الإيجابية» وذلك أن الشاعر قد عالج في هذه القصائد قضايا النفس الإنسانية، في صراعها بين الأرض والسماء، وتردها بين الطين والنور، وتطلعها إلى الحق والتصاقها بالإنتم، واعتزازها بالحرية والاختيار، وتعللها بالقيود والجبر.. والشاعر في ذلك كله لا يلجأ إلى الmetafyzique ليلقي أعباءه وي طرح مسؤوليته، أو ليربح نفسه ويلوذ بالسلبية، وإنما هو يتخذ من التجارب الmetafyzique مجالاً لإبراز صراع يعمق الإحساس بقضايا من أجل خير الإنسان وحرية، ومن أجل تشييد عالمه الأفضل.

وقد أعلن الشاعر هذا التحول إلى تلك المرحلة الإيجابية، التي تتخذ الصراع النفسي

مجالاً لتعمق الإحساس وتحقيق المضمون المتفائل، فقال يخاطب نفسه في بعض تلك القصائد:

لست فنى فأنا لحن على كل رباب كافر الأملس تقي الغدِ مقطوع الإياب
فجرت له راحة تمتد من أفق جديد وسقته خمرة النسيان للماضى البعيد
وقال لنفسه في موطن آخر، وجعل هذا القول تصديراً للديوان، ليحمل من أول صفحاته شعار هذا التحول الكبير:

زادك النور، وفي دربك ينبوع الشعاع
فانقضى فالسران سرت على قيد ذراع
واصرعى اللج ولو أقبلت من غير شراع
واركبي الإعصار والإصرار في وجه القلاع
إنما الخائف عند الزحف محتوم الضياع

وحين يحس الشاعر أن نفسه تريد - في بعض نزواتها - أن تلتصق بذكريات الماضي الدليل، يبرأ منها، بل يفصل عنها ويقول:

عانقى الماضي كما شئت وذوي في يديه
واجرعى الظلمة من كفيه وأنسابي إليه
إرجعى أنت فإني للسفوح الخضرسائر
لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغر

ثم يرسم هذا العالم الأفضل، الذي يسمى إليه مع أمتنا الشائرة المتجددة، فيقول عن هذا العالم وقيم المجتمع الجديد:

ليس فيه أكل من لقمة بنت سفاح
ولدت مرجومة الأنساب من غير كفاح
ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيف
رشقة راقصة الجور على نعش الرغيث

ليس فيه قابح في ذاته يعبد ذاته
لا يحب النور إلا إن سقى التورحياته
لا يحب العطر إلا إن رمى البسستان زهره
وتلاشى فوق كفيه فلا ينفج غيره
ليس فيه من ضباب الكره والأحقاد ذره
كل ما فيه صبايات وحب ومسره
كل ما فيه أنا، أنت، لكل الناس نمضى
قبسا من بعضه النور إلى راحت بعض

وهكذا نرى الشاعر يعبر من خلال صراعه مع نفسه في جو يأخذ شكلا ميتافيزيقيا، من شأنه أن يكون سلبيا غيبيا، نراه يعبر من خلال ذلك عن مضمونات اجتماعية جديدة، ويقدمها في صور شعرية رائعة، تعمق الإحساس بها، وتحلها من مجرد قيم تجريدية عقلية، إلى طاقات شعورية تملأ القلب وتحرك الساعد.. فهو كما نرى قد عالج فكرة العمل وكونه طريق اللقمة الشريفة، فجعل اللقمة من غير العمل «بنت سفاح» كما جعلها «مرجومة الآباء».. كذلك عالج ظاهرة الاستغلال، فصور عمل المستغلين أبشع تصوير، وذلك حيث جعل المستغل «يمتص أيام الضعيف» بل جعله «رشفة راقصة الجور على نعش الرغبة». وهكذا مضى مع قيم المجتمع الاشتراكي يعمق الإحساس بها، وينفر من القيم المتعنتة في مجتمع الاستغلال والظلم، إلى أن وصل إلى ذروة ما يكون عليه الإحساس الإنساني في المجتمع الاشتراكي القائم على التضامن والمحبة والإيثار، فقال:

قبل أن أشرب أسقى كل ظمآن راه
وصلى جنبى ألقى كل ما يطوى أساه

على أنه إلى جانب تلك القصائد التي تمل من ناحية المضمون مرحلة جديدة في شعر محمود حسن إسماعيل، توجد في الديوان قصائد قليلة أخرى، سارت في نفس الدرب الذي سلكه بعض شعر الشاعر في مراحل السابقة. ومن هنا اشتملت تلك القصائد على ما

يؤخذ على محمود حسن إسماعيل أحياناً في بعض أدائه الشعري، كالتعميم والتجريد والتهويم وعدم استخدام الصور استخداماً بنائياً نامياً.

فليت الشاعر يوسع مجال اتجاهه الشعري الجديد، ثم ينمي هذا التطور الأسلوبى الذى تلمح بعض سماته فى «قاب قوسين».. ليته يخفف من التعميم والتجريد، ويلجأ فى علاج تجاربه إلى البدء من موقف محدد، أو حادثة جزئية، ثم ينمى هذا الموقف ويطور تلك الحادثة، بلمس التفاصيل الموحية وتوسيع الأبعاد الدالة.. وليت الشاعر كذلك يخفف من بعض التكاثف فى صوره، ويجنبها الاستطراد غير المتأزر، ويسعدها عن التركيب المعقد.. وليته بعد ذلك يزيد من استخدام العناصر الدرامية فى شعره، ويحرك أسلوبه أكثر بالقص والحوار وما إلى ذلك.. ثم ليته آخر الأمر يكثر من استخدام تلك التعبيرات الشعبية التى لا ترفضها الفصحى، والتى تشتمل على طاقات شعرية وألوان محلية غنية.

وبعد. فليس الشاعر محمود حسن إسماعيل وإنتاجه الخصب، بالذى يمكن أن يحاط بجوانبه الفنية فى مقال. فأرجو أن تكون هذه الصفحات تحية للشاعر الذى أجله، ولديوانه الجديد، الذى أعتز به كما اعتزرت بأشقائه السابقين.. كما أرجو أن تكون ملاحظاتي فيما لا يوافقني عليه الشاعر، مجرد اختلاف فى رأى، لا يفسد قضية الود.



نجيب محفوظ

وروافد فقه ومراحل إنتاجه

لعل من أصعب الأمور أن يتناول الدارس موضوعاً أصبح من البدهيات. وكاتبنا الكبير نجيب محفوظ قد أصبح - فيما يبدو - بديهية أدبية، فلا مجال للاختلاف على أصالته وموهبته، ولا مرء في مكانته ومنزلته..

أدب نجيب محفوظ قد حظي بدراسات جادة متعددة متنوعة، مما جعل هذا الأدب يبدو وكأنه من الواضوح بحيث لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح، لأن الشمعة مهما تألقت فلن تضيف شيئاً إلى نور الصباح!

وعلى الرغم من مخاطرة تناول موضوع نجيب محفوظ باعتباره بديهية أدبية أو مسلمة فنية، وعلى الرغم من مغامرة الخوض في أدب نجيب محفوظ الذي لم يترك الكاتبون عنه مزيداً للمستزيد - على الرغم من ذلك كله لم أتردد لحظة في الترحيب بعرض «الهلal» أن أكتب مقالاً عن «نجيب محفوظ وأدبه» لينشر ضمن تلك المقالات التي تخصصها المجلة لدراسة أعلام الفن القصصى.

وذلك لأن الحديث عن نجيب محفوظ يمثل بالنسبة إليّ تعبيراً عن حب، قد يأخذ في أبسط صوره شكل تحية لا أمل من تكرارها إذا ما سنحت الفرص للتحيات، تماماً كما أحبي الهرم والنيل وتراب مصر، وكلها بدхийات خالذات مسلمات... ثم لأن أدب نجيب محفوظ مهما بدا - بالدراسات المكتوبة عنه - واضحاً جلياً، فهو في كثير من جوانبه ما زال يحوى كنوزاً خفية غائرة في منتهى الثراء... ومن هنا سوف يظل أبداً محتاجاً إلى مزيد من الضوء والكشف، ليقدم دائماً أغنى العطاء...

إن كاتبنا الكبير يقف في شموخ بين كبار كتابنا القصصين المعاصرين، ويأخذ بكل جدارة مكانه المرموق في الطليعة ممن يتصدرون المسيرة الأدبية المعاصرة المتطورة. بل إنه

بتناجه الوفير الأصيل الممتاز النوع المواكب لروح العصر، والمعبر عن روح مصر، وتاريخ مصر، وضمير مصر، ونبض قلب مصر، إنه بهذا النتاج يُعد معلماً مضيئاً من معالم حياتنا الأدبية والفنية بعمامة. بل لعل الإنصاف يقضى بأن نطلق على نجيب محفوظ لقب «الظاهرة» لا المعلم المضى، لأنه فعلاً ظاهرة بكل ما تحدث الظواهر العظيمة من تغيير، وبكل ما تثير من إدهاش وما تحتاج من تفسير.

لقد أسهم نجيب محفوظ في تأصيل الأدب القصصى في لغتنا، وكان أقدر من تسلم الراهية من يد جيل الرواد، فسار بها متقدماً الجيل الثاني، جيل الأعلام المؤصلين، وظل أكثر من ثلث قرن يكتب مبدعاً في هذا الفن الجديد، الذى لم يكن له عمر يذكر قبل عهد نجيب وجيله العظيم. واستطاع هذا الفنان المقتدر الخصب أن يقدم نحو عشرين رواية طويلة، ومئات من القصص القصيرة، مضافاً إليها ما اتجه إليه أخيراً من الحواريات والمسرحيات.

ونجيب في هذا النتاج الغزير الأصيل النوع، يعكس دائماً فكراً واعياً فى إطار من الفن العالى. وهو في فكره وفنه متأثر بمجموعة من المؤثرات التى صاغت شخصيته وشكلت طريقته، وأمدت بالألوان ويشته.

وهنا - وقبل أن أغضى مع أدب نجيب محفوظ - نقف وقفة يسيرة عند أهم معالم حياته، لتعرف على أهم مكونات هذه الشخصية - أو الظاهرة - الفريدة، ثم لتعرف بعد ذلك - في وضوح - على أبرز ملامح أدب هذه الشخصية من خلال ما لها من تاريخ في عهد التكوين، من شأنه أن يؤثر فيها ويحدد تضاريس نهريها الفنى، ويلون ماء هذا النهر بلونه المميز..

ولد نجيب محفوظ عبد العزيز السيلجى بالقاهرة في أسرة متوسطة سنة ١٩١٢ وكان ميلاده ونشأته بأعرق أحياء القاهرة الوطنية وأكثرها شعبية، بين العباسية والجمالية.

ويعد أن أتم تعليمه الثانوى التحق بكلية الأدب في جامعة القاهرة سنة ١٩٣٠. وواصل الدراسة في قسم الفلسفة حتى نال درجة الليسانس سنة ١٩٣٤. ونظراً لتفوقه، كان المفروض أن يسافر في بعثة إلى فرنسا للتخصص في الفلسفة ونيل درجة الدكتوراه. ولكن ظروف فساد الإدارة الحكومية حينذاك حرمته من تلك البعثة كما حرمته من بعثة أخرى كان من المفروض أن يتخصص خلالها في اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى...

وكان من نتائج ذلك أن حاول نجيب محفوظ أن يتم دراسته العليا في مصر، فسجل موضوعاً لنيل درجة الماجستير تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق، ولكن ظروف الحياة والوظيفة والانجذاب إلى إبداع الأدب، صرفت كاتبنا عن إنجاز رسالته ومواصلة دراساته العليا في الفلسفة..

وقد عمل نجيب في عدد من الوظائف الحكومية، وتقلد طائفة من المناصب المختلفة، كان من أواخرها منصب رئيس مجلس إدارة السينما، ثم منصب مستشار وزارة الثقافة، الذي ظل يشغله حتى أحيل إلى المعاش.

وقد عاش نجيب محفوظ البيئة الشعبية القاهرية الأصيلة وبخاصة في حي الجمالية، وعرف الكثير من عاداتها وتقاليدها ومشكلاتها وهمومها، فانتسعت بتلك المعيشة انطباعاته ومعارفه، وخرجت من الدائرة الضيقة - دائرة الأسرة التي تمثل شريحة صادقة التكوين من كيان الطبقة الوسطى - إلى دائرة أوسع هي دائرة الحي الشعبي، الذي تتمثل فيه خصائص تلك الطبقة وملامحها بصورة أوضح وأشمل وأصدق.

وكان لمعاصرة نجيب محفوظ للصراع السياسي بين القوى الوطنية الصاعدة التي كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى الرجعية الفاسدة التي كانت تمثلها الأحزاب البائدة والتي كانت تعمل ما يعملها القصر والاستعمار لضرب القوى الوطنية والقضاء عليها، ليقترن القصر والاستعمار، والإقطاعيون والرأسماليون خيرات البلاد؛ كان لذلك كله أثره في تكوين نجيب محفوظ الفكرى والسياسى، فقد اتسعت دائرة رؤيته - المؤثرة في كيانه كله - من الأسرة المتوسطة والحي الشعبى، إلى مصر كلها بكل ما تحوي من صراع سياسى وطبقى واجتماعى، تقرر مسيرة التطور الحقيقى فيه وتحاول أن تحميه وتنهض به قيادات مخلصة - نسبياً - من تلك الطبقة الوسطى التي تنتمى إليها أسرته وتتعلق بها حارته ويتجاوب معها حيه.

أما تلك القوى الأخرى التي تمثل الطبقة العليا أو الأرستقراطية في ذلك الحين، فقد كانت تجسد له شبح العدو والخصم المتأمر دائماً. ومن هنا كان ينفر منها ويرفضها، ولا يكاد يهتم بها، لأنه أساساً لا يعرف الكثير عن صورة حياتها أولاً يريد أن يعرف.

وأما دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب فكانت ذات أثر عظيم على شخصيته

واتجاهه واهتماماته ونظرتة، فتلك الدراسة قد شدته إلى القضايا الكونية والميتافيزيقية، كما شغلته بشئون النفس الإنسانية وتعقيداتها الحقيقية، ثم بصبرته بكثير من شئون الاجتماع ووصلته بأهم المذاهب التي تعنى بالمجتمع.

على أن تحصيل نجيب محفوظ لم يقف عند حدود دراسته الرسمية، ولم ينحصر فيما تلقاه من أساتذته في قسم الفلسفة، وإنما تعدى ذلك إلى الثقيف الذاتى الجاد النهم، المعتمد على القراءة الواسعة المنوعة وبخاصة فى التاريخ المصري، والأدب العربى والقصص الإنجليزى..

وهناك رافد، لا يمكن أن يغفل في مقام الحديث عن ثقافة نجيب محفوظ ومكونات اتجاهه الفكرى، هذا الرافد هو صلته بالثقافة الاشتراكية عن طريق بعض روادها الأوائل، الذين من أهمهم الأستاذ سلامة موسى.

وهكذا فتحت عيون نجيب محفوظ منذ فترة تكوينه، كما تفتح عقله وقلبه على أمور رئيسية هى التى استحوذت على اهتمامات أدبه، ولونت هذا الأدب بلونها فيما بعد.. أما هذه الأمور فهى:

١ - تاريخ مصر بكل ما مضىها من عراقه وإشراق، وما لحاضرها من نضال وصبر ومعارك تشير الإشفاق.

٢ - سياسة مصر بكل ما يصطرع فيها من مبادئ، وبكل ما يصطدم بها من نزعات، من لدن ثورة ١٩ وحزب الوفد، إلى ثورة ٥٢ والاتحاد الاشتراكى.

٣ - مجتمع مصر بكل تطوراتها وتحولاته، التى فرضتها مسيرة التاريخ، ولونتها أوضاع السياسة، وشكلتها أحوال الاقتصاد.

٤ - نفس مصر، بكل ما يتفاعل داخلها - أى داخل أفرادها - من تأزمات وما يطرأ لها من حلول، وبكل ما يهزها من أفراح، وما يدميها من جراح، وبكل ما يبهرها نشوة أو يزلزلها تمزقاً، مما تسببه العوامل السياسية والاجتماعية بالإضافة إلى ما تفرضه النظرة التأملية الميتافيزيقية.. وقد كانت الطبقة الوسطى هى - غالباً - المادة البشرية التى يشكل منها نجيب محفوظ نماذجه ويتفخ فيها من روحه ويجرى على ألسنتها أفكاره، كما يشكل من علاقاتها وتمحركاتها وأفعالها ما يريد لرواياته من أحداث..

وهكذا أيضاً كانت المجالات الرئيسية لكتابات نجيب محفوظ هي: التاريخ المصري، والسياسة المصرية، والمجتمع المصري، والنفس المصرية، وكل ذلك مقدم -غالباً- من خلال عالم الطبقة الوسطى. وهذه المجالات تؤلف -تقريباً- نسيج أعمال نجيب محفوظ، وإن غلب بعض الخيوط في عمل بقية الخيوط، فبدا هو الجزء البارز أو العنصر الأساسي...

وليس من العسير بعد ما تقدم تفسير اهتمام كاتبنا الكبير بهذه المجالات بصفة خاصة، فكلها تضرب بجذور في ثقافته البعيدة منذ فترة التكوين والدراسة وسنوات النشأة. فميله إلى موضوع تاريخ مصر، قد جاء انطلاقاً من هوايته المبكرة لتاريخ بلاده، تلك الهواية التي جعلته يترجم في أول عهده بحرفة الكتابة كتاباً عن تاريخ مصر.. واهتمامه بموضوع سياسة مصر، قد جاء من معاشسته الحية للحياة الحزبية المتصارعة منذ أعقاب ثورة ١٩، والتي بلغت درجة مؤلمة من الفساد منذ الثلاثينيات.

وتركيذه على الناحية الاجتماعية قد جاء من دراسته في قسم الفلسفة بكلية الآداب أولاً، ثم لاتصاله بالثقافة الاشتراكية ثانياً.

أما نزعه النفسية واليتافيزيقية فقد كانت من ثمار دراسته في كلية الآداب أولاً، ثم من قراءاته لألوان من الأدب الغربى الذى عنى بمثل تلك القضايا النفسية واليتافيزيقية ثانياً، وأخيراً من تأملاته هو وتجاريه في الحياة والوجود والناس والكون ثالثاً.

وليس يخفى سر اهتمام كاتبنا بالطبقة الوسطى، وجعلها المادة الأساسية لتشكيلاته القصصية فهو من أبناء هذه الطبقة، وهو من أشد الناس حباً لها ومعرفة بها وتمثلاً لمشكلاتها وهمومها.. ومن هنا لا ينبغي أن يسأل سائل: كيف لم يكتب نجيب محفوظ عن الفلاحين وأهل الريف؟ أو لماذا لم يهتم بشئون الطبقة الأرستقراطية أو «أبناء الذوات» كما كانوا يسمون؟! لأن الجواب ببساطة هو أن هذا الكاتب يصور تجربته ويعكس رؤيته ويقدم لنا عالمه الذى عاش فيه ولا يزال جزءاً منه. ولا يمكن أن يطالب بتخيّل تجارب أو انفعال رؤى، أو تقديم عالم هو نفسه قد رفضه منذ سنين فلم يرتبط به، ولم يحاول أن يعرف عنه أكثر من أنه مرفوض، ولا يمثل موضوعه الكلى الحبيب الخالد، وهو «مصر».

كذلك ليس من الصعب بعد ما تقدم تصنيف أعمال نجيب محفوظ بناء على هذه الدوائر التى استأثرت باهتمامه، والتى تمتد جذورها إلى ثقافته الأولى ونشأته المبكرة وكل

مكونات شخصيته الفنية منذ عهد تكوين هذه الشخصية. وعلى هذا الأساس يمكن وضع أعمال نجيب موضوعيًا في ثلاثة أصناف، أو تقسيم مراحلها إلى ثلاث مراحل، على النحو التالي:-

١- المرحلة التاريخية، وهي المرحلة التي قدم فيها رواياته التاريخية الثلاث: «عبث الأقدار» سنة ١٩٣٩ و «رادويس» سنة ١٩٤٣ ثم «كفاح طيبة» سنة ١٩٤٤.

٢- المرحلة الاجتماعية السياسية: وهي المرحلة التي انتقل إلى مجتمع مصر الحديثة. وهذه المرحلة ذات شقين، أولهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته من ثورة ١٩ إلى ما قبل ثورة ٥٢. وثانيهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته، أو أطرافًا من هذا المجتمع وجوانب من سياسته بعد ثورة ٥٢. والروايات التي تمثل الشق الأول من هذه المرحلة هي: «القاهرة الجديد» التي ظهرت سنة ١٩٤٥، و «خان الخليلي» التي نشرت سنة ١٩٤٦ و «زقاق المدق» التي خرجت سنة ١٩٤٧.. وقد توج نجيب محفوظ روايات الشق الأول من هذه المرحلة - شق ما قبل الثورة - بثلاثيته الرائعة «بين القصرين» سنة ١٩٥٦ و «قصر الشوق» سنة ١٩٥٧، و «السكرية» سنة ١٩٥٧ أيضًا.

أما الروايات التي تمثل الشق الثاني من هذه المرحلة، فأهمها: «اللص والكلاب» التي ظهرت سنة ١٩٦١، و «السمان والحريف» التي خرجت سنة ١٩٦٢، و «ثرثرة على النيل» التي طبعت سنة ١٩٦٦، و «ميرامار» التي أذيعت سنة ١٩٦٧.

ويدخل في النتائج الممثل لتلك المرحلة كثير من قصص نجيب محفوظ القصيرة التي ضمتها مجموعته: «خمارة القط الأسود» و «تحت المظلة» التي تحوي عددًا من المسرحيات القصيرة والحواريات التي تمثل أيضًا هذه المرحلة.

٣- المرحلة النفسية والميتافيزيقية، وهي مرحلة بدت بواكيرها مع المجموعة القصصية القصيرة الأولى لنجيب محفوظ، تلك المجموعة التي ظهرت سنة ١٩٣٨ والتي تحمل اسم «همس الجنون»، ثم نمت من جديد خلال المرحلة السياسية والاجتماعية «وبخاصة خلال الشق الثاني من تلك المرحلة أى بعد ثورة يوليو وبصفة أخص بعد نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧. ويمكن أن تمثل لتلك المرحلة «بأولاد حارتنا» التي ظهرت أجزاء منها سنة ١٩٥٩ مسلسل في جريدة الأهرام، ثم جمعت كاملة في كتاب طبع سنة ١٩٦٧. كذلك يمكن أن تمثل تلك المرحلة روايتنا «الطريق» و «الشحاذ»

والأولى ظهرت سنة ١٩٦٤، والثانية سنة ١٩٦٥. كما تمثلها بعض القصص القصيرة في مجموعة «دنيا الله» التي ظهرت سنة ١٩٦٣، وتمثلها أيضاً قصص عديدة في مجموعاته السابقة مثل «خمارة القط الأسود» و«تحت المظلة» اللتين ظهرتا بعد يونيو سنة ١٩٦٧.

ويجب أن نلاحظ هنا ما سبق أن أشرنا إليه من قبل، وهو تداخل الموضوعات في النسيج القصصى عند نجيب محفوظ، فليس هناك موضوع تاريخي خالص، ولا موضوع سياسى أو اجتماعى فحسب، ولا موضوع ميتافيزيقى أو نفسى منفرد. ففى جل أعمال نجيب محفوظ تقريباً تخرج هذه الموضوعات وتتداخل هذه الدوائر، حتى لنرى في رواياته التاريخية المبكرة جواً سياسياً قومياً معاصراً، حيث يحاول نجيب محفوظ أن يستخدم التاريخ القديم في توجيه سياسة العصر الحديث، وحيث يلمح من خلاله - بل يكاد يصرح - بآراء وأفكار هي في صميم السياسة المصرية المعاصرة.

كذلك نجد في رواياته السياسية الاجتماعية الحديثة اهتماماً بالتاريخ ورصدًا لأحداثه، التى تأتى أحياناً بكل تفاصيلها ودقائقها وكأنها وثيقة حية.. ثم نجد في جل أعماله - تقريباً - هذه التحليلات النفسية، وتلك الأزمان الميتافيزيقية، التى يتصل بعضها بالقدر، وبعضها بالله، وبعضها بالغيب، وبعضها بالموت وبعضها بمعجز العقل وحيرته أمام الكثير من غوامض الكون... فقط - كما قلنا من قبل - يغلب جانب على جانب فى مرحلة ما أو فى عمل ما، حتى ليبدو هذا الجانب أوضح خيط فى النسيج، ومن هنا نستطيع أن نقول ما قلناه من تقسيم، مع الاعتراف الكامل بعدم التمايز الكامل..

أما تصنيف هذا النتاج الغزير من ناحية اتجاهاته الفنية فيمكن - فى مجال التبسيط المركز والإيضاح الذى يعترف ابتداء بالتورط فى التعميم - يمكن أن نقول: إن المرحلة الأولى وهى المرحلة التاريخية كانت نتيحة مرحلة رومانسية تعتمد أساساً على الخيال، وتتماطف ابتداء مع التاريخ. وإن حاولت أن تفيد الواقع من خلال هذا الخلق الرومانسى...

أما المرحلة الثانية، وهى المرحلة الاجتماعية السياسية، فقد كانت فى شطرها الأول مرحلة واقعية، تعنى ابتداء برسم الواقع، وتقدمه بطريقة طبيعية كل ما فيها مسوغ ومعقول، حيث تنمو الأحداث وتنتشر وفقاً لبررات منطقية، وحيث تتحرك الرواية دائماً فى نمو طبيعى يجعل القارئ يقول أبداً: ثم ماذا؟... ولا يقول أبداً: كيف حدث هذا؟!.

وأما تلك المرحلة الثانية في شطرها الثاني فقد كانت مرحلة تعبيرية، لم يقف فيها الكاتب عند حدود المدرسة الواقعية التقليدية، وإنما تجاوز ذلك إلى تقديم الأحداث من خلال وجدان الأبطال وعلى ألسنتهم أحياناً.. وقد أفاد كثيرٌ من طريقة «تيار الوعي» أو نهر الشعور، تلك الطريقة التي عرف بها «جويس».

وأما المرحلة الثالثة، فقد كانت ذات نزعة رمزية، ترك فيها الفنان الواقعية والتعبيرية بكل ما لهما من منطق مباشر وغير مباشر، وبكل ما فيهما من وضوح جلي وخفي، ولجأ إلى طريقة الرمز ولف الأفكار في أردية كثيفة وإلباسها أقنعة ساترة، تاركاً لذكاء القارئ أن يفهم ما يشاء ويستخرج ما يريد، وأحياناً مورطه في الحيرة والتخبط والتخليط.

وربما لم يكن اللجوء إلى هذا الطريقة تطوراً فنياً لكاتبنا العظيم، بقدر ما كان تحايلاً فنياً فرضته بعض الظروف التي أراد فيها الفنان أن يقول كلمته بأية طريقة ليؤدي رسالته ويريح ضميره.. وفي يقيني أن هذه الطريقة غريبة على طبيعة نجيب محفوظ الجلية النقية، التي ترتبط جذورها بتلك البيئات الشعبية المصرية الأصلية، التي تحب الصراحة وتؤثر النور وتعيش حياتها اليومية في الواقع بكل أفراحه وأتراحه، وبكل آلامه وآماله... ومن هنا أتوقع أن تكون مرحلة الرمزية مرحلة مؤقتة بتلك الظروف الخاصة التي فرضتها، وبعدها يعود لنا نجيب محفوظ - قصاص مصر وتاريخ مصر ونبض قلب مصر - بكل وضوح رؤيته وجلاء عبارته وشفافية روحه^(١).

(١) أهم مراجع «نجيب محفوظ وأدبه» هي:

- ١- «ثلاثية نجيب محفوظ» للأب «جومييه»، ترجمة الدكتور نظمي لوقا.
- ٢- «المنتمى» لغاللي شكري.
- ٣- سلسلة المقالات التي كتبها أحمد عباس صالح ونشرها في جريدة الشعب سنة ١٩٥٩.
- ٤- الحديث الذي نشرته مجلة الكاتب لنجيب محفوظ في عدد يناير سنة ١٩٦٣ بعنوان «رحلة الخمسين».
- ٥- عدد مجلة الهلال الخاص الصادر في فبراير سنة ١٩٧٠، وخصوصاً مقالات إبراهيم عامر، وفؤاد داوود، والدكتورة لطيفة الزيات، والدكتور أدهم رجب، وصبري حافظ.

يوسف إدريس

ونسيجه القصص كما في «بيت من لحم»

لعل لا أجاوز الحق إذا قلت: إن يوسف إدريس من ألع كتابنا المعاصرين، وأغزهم إنتاجاً، وأكثرهم تنوعاً، وأسرعهم تطوراً، وأنضجهم فنّاً. فهو يتألق في صف الصدارة بين كتاب جيله، ذلك الجيل الثالث الذي يلي جيل نجيب محفوظ ومن قبله جيل تيمور. وقد أخرج أكثر من عشرين عملاً أدبياً، بين مجموعات قصص قصيرة، وروايات، ومسرحيات، ومختارات من مقالات. ثم هو دائم التحرك إلى الأمام في بحث جاد عن الجديد. كما أنه مستمر الاجتهاد والتجويد، حتى بلغت بعض أعماله ذروة عالية من ذرى أدبنا المنجيد.

وليس من الإنصاف - ولا من الدقة - أن يتناول دارس هذا الفنان وقته في مقال مهما طال، فهذا عمل مجاله الحقيقي رسالة جامعية تتوفر عليها باحث صابر بضع سنوات، أو مجاله - في أقل تقدير - كتاب جاد يعكف على إنجازه ناقد منصف عدة شهور.

ومع ذلك يمكن - بحذر شديد - رصد أهم ملامح فن يوسف إدريس من خلال تتبع أعماله ومعايشتها، ثم تقديم هذه الملامح - مع الحذر الشديد - لا على أنها دراسة، وإنما على أنها انطباع قارئ معاش، أو متتبع راصد لا أكثر وربما يكون في تقديم مثل هذه الملامح ما يساعد على مزيد من فهم الفنان وتذوقه. وبهذا يكون هذا المقال إسهاماً متواضعاً في تفسير يوسف إدريس بشكل عام.

والحق أن كاتبنا فنان تتدفق أعماله جميعاً من نبع أصلي واحد، وإن أخذت تضاريس مختلفة، كما أن هذه الأعمال تتجه إلى هدف كلي واحد، وإن سارت في مسالك متعددة، ثم إن هذه الأعمال تنتمي إلى جوهر أساسي واحد، وإن تلوّنت بألوان شتى.

أما النبع الأصلي الواحد الذى تتدفق منه أعمال يوسف إدريس، فهو الوجدان المصرى الإنسانى، العامر بالفتح والإيجابية والإرادة والحرية..

وأما الهدف الكلى الواحد الذى تتجه إليه كل تلك الأعمال، فهو تجسيد الشخصية المصرية الإنسانية، بكل ملامحها وسماتها، وآلامها وآمالها، وأشواقها وهمومها، ومشكلاتها وقضاياها، وبكل حضارتها المضيئة لماضيها، وأعبائها المثقلة لحاضرها، وأحلامها المداعبة لمشارف مستقبلها.

وأما الجوهر الأساسى الذى تنتمى إليه تلك الأعمال، فهو الفن المجدد المتطور الذى يجمع بين محلية اللون وعالمية القلب وإنسانية النزعة..

فإذا ما أردنا تحديداً أكثر لهذه السمات العامة، أمكن أن نقول: إن أهم ملامح أدب يوسف إدريس - بكل أشكاله وفى كل مراحله تقريباً - هى الملامح الآتية:

أولاً - الروح الإنسانية: حيث يجعلنا الكاتب نتعاطف مع الإنسان عموماً فى ضعفه وصراعه لمقاومة هذا الضعف، وفى قهره وإرادته الدافعة لهذا القهر، وفى قيده وحرته التى تستमित فى تحطيم هذا القيد، وفى انسحاقه وتجمعه ونهوضه لسحق هذا الانسحاق، وفى موته وحياته التى هى انبعاث من هذا الموت، والتى تعفَى على هذا الموت، وتخلق أبداً الاخضرار والازدهار والاستمرار.

ثانياً - الشخصية المصرية: حيث يجعل الكاتب وسيلته - غالباً - إلى إبراز الروح الإنسانية هى المادة المصرية، فهو فى أكثر أعماله يعرض مشكلات مصرية، ويرسم شخصيات مصرية، ويسرد أحداثاً مصرية، ويرصد تفصيلات مصرية، قد تكون بالغة الدقة صارخة المحلية، لكى ينفذ منها إلى القضايا الإنسانية والشخصيات الإنسانية، أو إلى ما هو إنسانى على وجه العموم. فهو فى تجسيمة للشخصية المصرية لا ينعزل ولا يتوقع ولا ينفلق، وإنما ينطلق ويفتح ويرتبط بالإنسان فى كل مكان.

ثالثاً - العقيدة الاشتراكية: فكتابات يوسف إدريس تعبير صريح - بل صارخ - بأن صاحبها يؤمن بالاشتراكية ويدين بالالتزام، مما يدفعه إلى الاهتمام بمعالجة مشكلة الطبقات الكادحة والانتصاف لها.

وانطلاقاً من الاشتراكية الملتزمة التى يدين بها الكاتب نراه يلح كثيراً - بل ربما دائماً - على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الإنسانية.

رابعاً - النزعة التقدمية: فكتابات يوسف إدريس تنم عن إنسان يؤمن بحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية، فلا ثبات عنده لشيء، ولا تجمد لأمر، ولا تحجر لقيمة، ومن هنا نراه يعالج كثيراً من القيم المقررة بما يهز ثباتها، ويحاول أن يضعها فى مكانها الطبيعى وبحجمها الذى ليس لها سواء من وجهة نظره، ويحكم نزعته التقدمية المؤمنة أشد الإيمان بالحركة الدائبة والتطور المستمر.

خامساً - المادة العلمية: فيوسف إدريس تنعكس على كثير من آثاره ثقافته العلمية - وبخاصة الطبية - ولذا نراه يقدم فى عدد من أعماله مشاهد وتفصيلات ومعلومات غاية فى الروعة، لأنها مستمدة من ثقافته العلمية الطبية أولاً، ولأنها معروضة بطريقة فنية أدبية ثانياً.

سادساً - الصبغة الجنسية: فيوسف إدريس كذلك يؤمن بما للجنس من فاعلية، بل من جبرية تشترك مع قوى أخرى فى توجيه الإنسان وتشكيل سلوكه، بل فى إرغامه أحياناً وجبره على بعض الأمور. ومن هنا نرى الكاتب كثيراً ما تصبغ أعماله - وبخاصة القصصية - صبغة جنسية صارخة، حيث يتخذ من عنصر الجنس محوراً أساسياً تدور حوله القصة، أو محرّكاً رئيسياً تندفع به الشخصيات فيها. وكثيراً أيضاً ما يكون ذلك لا بهدف التحليل والتعليل ورد المسببات إلى الأسباب، وإنما يكون بهدف الرمز أو الإسقاط أو رسم معادل موضوعى لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضع الجنس.

ولهذا، وللإنصاف، يجب أن يكون مفهوماً أن يوسف إدريس لا يستخدم عنصر الجنس - رغم اتصاحه فى قصصه - استخداماً ساذجاً أو ترفيهاً أو تجارياً كما يفعل البعض. وإنما هو يستخدم عنصر الجنس استخداماً علمياً، حيث يوظفه إما لاستكمال تحليل نوازع النفس الإنسانية فى موقف ما، وإما لرسم صورة قناعية صارخة فى مقام التعريض بصورة أخرى مشابهة تستحق أن يضرب المثل لها، أو يرمز إليها بصورة أكثر حدة وإثارة...

سابعاً - تعدد الأبعاد: فنحن نرى بوضوح أن يوسف إدريس بسبب ما تقدم متعدد الأبعاد فى أعماله الفنية، فالقصة الواحدة من قصصه مثلاً يمكن أن تؤخذ على ظاهرها،

فنفهم باعتبارها تحكى بطريقة فنية حادثة محلية وقعت في قرية أو مدينة. وحكايتها قد جاءت بقصد الإمتاع الفنى أو الإثراء الوجدانى أو ما إلى ذلك...

كما يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تجسيم لوضع عام أو خاص في بلدنا أو رمز له، وذلك بقصد التنبيه إلى هذا الوضع والدعوة إلى الإسهام في معالجته، انطلاقاً من الأخذ بالالتزام وتحمل المسؤولية... على أنه يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تحليل للتنازع الإنسانية واستبطان للأعماق البشرية عموماً، وذلك بهدف الكشف عن عالم النفس والتعرف أكثر على حقيقة الإنسان.

وهكذا نرى أن كثيراً من قصص يوسف إدريس يمكن أن تؤخذ على أنها «حدوتة» محلية بسيطة، ويمكن أن تؤخذ على أنها كذيفة نضالية مركبة، ويمكن أيضاً أن تؤخذ على أنها عملية تحليلية إنسانية هادئة متأملة...

ولكن الذى لا شك فيه أن كاتباً واعياً ملتزماً مثل يوسف إدريس لا يمكن أن يقصد إلى «الحدوتة»، بل لعله أيضاً لا يهتم بالتحليل والاستبطان لذات التحليل والاستبطان، وأغلب الظن أنه يقصد أول ما يقصد ما يتفق مع إنسانيته ومصريته وعقيدته وتقديمه والتزامه.

ويمكن أن نأخذ قصة «بيت من لحم» شاهداً على ما تقدم من ملاحظات. وهى ببساطة وإيجاز - أرجو ألا يكون مخلاً - تحكى حكاية أرملة فقيرة وبناتها الثلاث، وقد عشن وحيدات بعد موت رب الأسرة، فى حجرة واحدة ضيقة، كان لا يدخل عليهن فيها من الرجال إلا ذلك المقرئ الكفيف الذى يأتى عصر كل يوم جمعة إلى حجرتهن ليرتل ما تيسر من القرآن.

واستمر الحال على هذا سنتين، ثم انقطع المقرئ لانتفاء مدة الاتفاق بينه وبين الأم. وتنبه الجميع فى الحجرة فجأة إلى أن شيئاً مهماً وعظيماً قد غاب. فالمقرئ كان برغم ذهولهن عنه وعن قراءته يمثل شيئاً فى حياتهن، وكانت عصاه لا تدق الباب وحده حين يأتى وإنما تدق كذلك أشياء أخرى، لم يتبين إليها إلا حين انقطع. ولذا استدعيته من جديد... ونظراً لإدراكهن حاجتهن إليه بعد تلك الحادثة، نشأ بينهن سؤال، وهو: لماذا لا تتزوج إحداهن رجلاً يملأ الدار - أو الحجرة على الأصح - ويصون من فيها، وانتهى النقاش

بوجوب زواج الأم من المقرئ الضرير. وتزوجته بعد منع أمام البنات، وبعد عرض منها على البنات أن تزوجه إحداهن، وبعد رفض منهن إشاراً ومراعاة للسن وأملاً في أزواج أنسب...

وانضم المقرئ إلى الحجرة، وبرغم أن رزق من فيها زاد قليلاً، قد نشأت مشكلة، وهي كيف ينام الشيخ، وكيف تتم المعاشرة الزوجية بينه وبين أم البنات؟ ولكن الحل بدأ بتحشيم الشيخ والأم أولاً بالليل، ومغادرة البنات للحجرة بالنهار. ثم رويداً رويداً أحس الجميع بأن المسألة طبيعية، وذلك بحكم الألفة والعادة. وكون الشيخ زوجاً على سنة الله ورسوله.

وهكذا دبت في الحجرة حياة ومرح بل وصخب أحياناً. وانزاح الصمت والجمود عن الجميع. حيث كانت الأحاديث تتوالى بعد العشاء وتتناثر الفكاهات ويغنى الشيخ مقلداً عبد الوهاب حيناً وأم كلثوم حيناً آخر. وبعد هذا كانت الأم تأوى إلى الفراش مع الشيخ. وأما البنات فكن ينمن معاً مبعثرات متباعدات، يفهمن ويدركن، ولكن مسمرات في مراقدهن.

وكانت الأم تقضى نهارها تفسل في بيوت الأغنياء، كما كان الشيخ ينفق يومه يقرأ في بيوت الفقراء. ولم يكن من عادته - أول الأمر - أن يعود إلى الحجرة ظهراً ولكن حين أرهقه السهر بعد الزواج، بدأ يعود ساعة الظهر إلى البيت ليستريح من ليل فائت، وليستعد لليل مقبل.

ومع ترده نهاراً في غياب الأم وقعت الواقعة وكان سببها - قبل عمى الفاعل - سكوت المفعول به، ثم تكررت الواقعة وتضاعفت المأساة مع الباقيات، وكان وراء الواقعة المكررة والمأساة المضاعفة سكوت آثم مجرم... ولنترك المؤلف يتحدث عن الشيخ والزوجة حين بدأت تعرف عدوانه الأول وإثم ابتها الأولى معه:

«وذات مرة بعد ما شبعنا من الليل وشبع الليل منهما، سألتها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولماذا هي منطلقة تتكلم الآن ومعتصمة بالصمت التام ساعتها، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن، ولماذا لم تكن تضعه ساعتها؟ كان من الممكن أن تتفرض هالعة واقفة صارخة، كان ممكناً أن تجن، كان ممكناً أن يقتله أحد، فليس لما يقوله إلا معنى واحد، ما أغربه وأبشعه من معنى.

ولكن غصة خائفة حبست كل هذا، وحبست معه أنفاسها، سكنت، وهما الأول أن تعرف الفساعة، إنها متأكدة لأمر ما أنها الوسطى... ثم غرقت في حلالها الثانى ونسيت حلالها الأول - بناتها.

وعلى الإفطار كانت تماما - كما قدرت - الوسطى، فهي صامته، وعلى الدوام ظلت صامته. والعشاء يجيء، والشيخ سعيد، ومستمتع ينكت ويغنى، ويضحك، ولا يشاركه إلا - الصغرى والكبرى فقط.

«وتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدي الإعجاب به، ويدق قلب الأم، وتزداد دقاته، وهي تطلب منها أن تضعه ليوم، لمجرد يوم واحد لا غير، وفي صمت تسحبه من إصبعها، وفي صمت تضعه الكبرى في أصبعها المقابل.

وعلى العشاء التالى نصمت الكبرى وتأبى التطق. والكفيف الشاب يضحك ويغنى ويصخب. والصغرى فقط تشاركه.

ولكن الصغرى تصبح بالصبر والهم وقلة البخت أكبر. وتبدأ تسأل عن دورها في لعبة الخاتم. وفي صمت تنال الدور.

والخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتصنى الأذان. وفي الصمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم. وفي صمت أيضاً يطفأ المصباح. والظلام يعم. وفي الظلام تعمى العيون، ولا يبقى صاحباً منكناً مغنياً إلا الكفيف الشاب، ف وراء صخبه وضجته تكمن رغبته. تكاد تجعله يثور على الصمت وينهال عليه تكسيراً.

إنه هو الآخر يريد أن يعرف، كان أول الأمر يقول لنفسه: إنها طبيعة المرأة التى تأبى البقاء على حالة واحدة... ولكن السؤال يياغته ذات عشاء: ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا لو تكلم؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه.. ومن لحظتها لاذ بالصمت تماماً وأبى أن يغادره، بل هو الذى أصبح خائفاً أن يحدث المكروه ويخدش الصمت. ربما كلمة واحدة تفلت فينهار بناء الصمت كله، والويل له لو انهار بناء الصمت.. الصمت الإرادى هذه المرة، لا الفقر، لا القبح، لا الصبر، ولا اليأس سببه. إنما هو أعماق أنواع الصمت، فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذى يتم بلا اتفاق..

والمقرئ الكفيف الذي جاء معه بذلك الصمت، وبالصمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجته وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه. تتصايب مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها، بل هذا شأن المبصرين ومستوليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين، إذ هم القادرون على التمييز، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، وهو شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر. وما دام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين، إذ هو أعمى، وليس على الأعمى حرج. أم على الأعمى حرج؟».

فهذه القصة يمكن أن تفهم على أنها حكاية أسرة مصرية فقيرة فقدت العائلة، وساقطها الظروف الاجتماعية القاسية إلى أن صارت كومة، بل بيتاً من لحم طري شهى، ينهش فيه هذا الرجل الذي تزوج الأم، واستغل - برغم عجزه وعاهته - بيت اللحم كله لإرضاء شهواته.

ويمكن أن تفهم القصة على أنها تحليل للنفس الإنسانية وما يتباها من انهزام أمام قوى جبرية كقوة الجنس، بحيث تخضع النفس لمتطلبات تلك القوة مسوغة خضوعها، ملتزمة لستره أو هي التعلات.

على أنه يمكن أن تفهم القصة على أنها تجسيم رمزي لما هو أكبر وأضخم وأخطر. وهو جريمة الصمت على الخطأ الكبير، والسكوت في مواجهة الجريمة البشعة، والتواطؤ بالتسليم حيال ما يمس العرض وما في درجته من كل المقدمات.

إن المؤلف يجعل الصامتين والساكنتين على الباطل في مثل وضع هؤلاء البنات اللاتي تواطأن على أنفسهن فحسرن كل شيء. كما يجعل فارض الصمت والذل من نفس نوع هذا الأعمى الغائص في الآثام إلى نخاعه، فهو مجرد حيوان لا يعرف إلا إرضاء شهواته وإشباع غرائزه.. وفيما سوى ذلك هو أعمى، بل يضيف إلى عماء تعامياً عن مواجهة الحقيقة، بل يستند إلى عماء - وهذا أفحش - في تسويق عدم مسئوليته أمام الحقيقة!.

بقيت كلمة أحب أن أهتمس بها للفنان المقتدر يوسف إدريس: ليتك يا صديقي تترك الأحاجي والألغاز في كل أعمالك، مهما كان ذلك بدافع التقية أو البحث عن شكل جديد.

فأنت ترتفع جداً حين تكتفي بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وترتك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن.. أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فإنك تبعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل. وفرق بين الارتفاع والانفصال، وأنت سيد العارفين.

ثم ليتك يا صديقي تقترب - كما كنت قديماً - من الواقع المصري، ولا تبعد عنه جرياً وراء الواقع الإنساني من خلال مادة مصرية فحسب.

وأخيراً ليتك تخفف من حدة اللون الجنسي الذي يبدو صارخاً في كثير من أعمالك. فأنت مهما استخدمت عنصر الجنس استخداماً علمياً، ففي كثير من الأحيان تجعل القارئ يحس أن عنصر الجنس يكاد يكون أبرز خيط النسيج القصصي عندك دون داع.

وأنت رجل متمكن ومتمرس وموهوب وغني الأدوات، فلا ضرورة لحدة لون الجنس عندك. ولك حبي وتقديري..



أمين يوسف غراب* وأخراً أعماله، الساعة تدق العاشرة،

هذه الرواية تمثل مرحلة النضج بالنسبة إلى فن الكاتب العصامي الراحل أمين يوسف غراب. وهي لذلك تعكس أبرز سمات قصصه، في الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعاً.. ومن هنا يمكن أن يكون الحديث عنها ملخصاً لأدب كاتبنا المسهب، ومجموعاً لأطراف فنه المتعدد السمات.

فأمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص الواقعي التحليلي، ومن أشهر من عنوان بموضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة، أو كما يقال بموضوعات الجنس.. وهو من أهم من حاولوا تحليل ما يكتف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة.. ثم هو من ألمع من اهتموا بوصف ما يرتبط بتلك الموضوعات من مواقف وأجواء وأحداث، في كثير من التفصيل والتدقيق، كل ذلك لكي يقدم فتاً صادقاً، قد يضيف إلى متعة الفن وروعة الصدق، هدفاً إنسانياً نبيلاً، هو الكشف عن الضعف الإنساني، وإمالة اللثام عن وجه دوافع الإثم وحوافز الخطيئة!!

وقد قدم أمين يوسف غراب كثيراً من الأعمال القصصية، التي تنزع هذه النزعة وتؤثر تلك الموضوعات وتتخذ هذا الأسلوب وتقصد إلى هذا الهدف، وذلك على تفاوت في حظ كل عمل من تلك العناصر بطبيعة الحال. فهو قد قدم - خلال أكثر من ربع قرن - أعمالاً قصصية شتى، بين قصص قصار وروايات طوال، ومعظمها يبرز في نسيجه الفني هذه الخيوط السالفة الذكر، حتى لتكاد تخفى ما سواها من خيوط.. ولعل عناوين مجموعات قصصه وأسماء رواياته يوحى بذلك من أول وهلة، فللمؤلف «نساء في الليل» و «نساء في حياتي» و «أرض الخطايا» و «شباب امرأة» و «الأبواب المغلقة» و «هذا النوع من النساء» و «يحدث في الليل فقط».. إلى غير ذلك من أعمال عديدة خلفها كاتبنا الخصب.

وبرغم أن هذه الرواية الأخيرة تحمل عنواناً لا يوحي بهذه النزعة، وهو «الساعة تدق العاشرة» فإنها تسير في نفس الطريق وتأخذ نفس الطابع، بل هي - كما قلت - تمثل مرحلة النضج لفن الكاتب الذي تتضح فيه تلك السمات التي سلف الحديث عنها.

فهذه الرواية تحكى قصة صراع بين الفضيلة والرذيلة، بين الطهارة والدنس، بين الرجل الذي يحاول أن يحتّمى بالدين والخلق، والمرأة التي تستخدم أسلحة الإغراء وتنصب شرك الأثوثة.

فمحمد أفندى الشربيني يجد نفسه وحيداً بعد موت والده المفتش العام للري بالوجه البحري، وبعد موت والدته في أثر الوالد، وعدم وجود أقارب يسندون وحدته أو يخففون صدمته. كما يجد الفتى نفسه عاطلاً غير مؤهل، لأن المرض لازمه في طفولته وصباه وصدر شبابه، مما حمله على عدم متابعة الدراسة، ووقف به عند مرحلة «ساقط ابتدائية». ثم يجد صاحبنا نفسه بعد ذلك أدنى إلى الفقر وأقرب إلى الحاجة، حيث لم يترك له والده إلا أثاث المنزل وعربة مستعملة، مما جعله يفكر جاداً في تدبير مصدر للرزق.. وانتهى به التفكير إلى استخدام العربة، بتسييرها كعربة أجرة بين طنطا - موطنه - وبعض القرى المجاورة. ولكن هذا الطريق جر عليه كثيراً من المتاعب، كان في مقدمتها الاختلاط بطبقة العاملين في ميدان السيارات، والاضطرار إلى الجلوس معهم في مقهى بلدى كانت تديره امرأة لعبوب مأكرة، هي في نفس الوقت شقيقة السائق الذي يعمل على سيارته. فقد كانت هذه المرأة ترسم الخطط للإيقاع بالشربيني لكي تستولي على عربته، وكان هو - لتدينه وخلقه وكريم نشأته - يبتعد عنها ويصدها، وأخيراً آثر أن يترك لها طنطا ويهاجر إلى القاهرة حيث سّير عربته «تاكسي» يقوده بنفسه..

وأحس الشربيني بقسوة العمل وكثرة مشكلاته - وخاصة تلك التي تسببها السيارة القديمة - فانتعج بالتخلص من سيارته والعمل كسائق عند بعض الأسر في القاهرة.. وبعد لأي عمل عند سيد طيب وسيدة طيبة، وأحس أنه سوف يستريح من التشرّد الذي عانى منه الكثير، ولكنه فوجئ بعد قليل بإنهاء خدمته دون سبب واضح أو تبرير مقنع. ثم عرف أخيراً من بواب المنزل أن رب الأسرة خاف من وسامته على بناته.. وبعد عناء طويل وفق الشربيني إلى عمل عند أسرة أخرى، رهبها وكيل وزارة مهيب أنيق، وسيدتها امرأة كريمة

فاضلة. فأحس بالاطمئنان، لأن هذه الأسرة لم تكن لها بنات يخاف عليهن كالأسرة السابقة.. ولكن الشر جاء هذه المرة من ناحية أخرى، فقد كانت في البيت خادمة جميلة ذكية خبيثة تسمى «كوثر». وقد فاجأت الشربيني ذات يوم وهو يصلح السيارة في موقفها بالبيت، وراحت تستدرجه بجسدها تارة وحديثها تارة، حتى استجاب لموعد ضربته له، كي يلتقيا عند سور حديقة الحيوان.. وبعد تردد شديد، وبعد مغالبة للنفس، ارتدى الشربيني أحسن ملابس، وخرج قبيل الموعد المضروب، وذهب إلى المكان المحدد، ووقف في انتظار كوثر. وفي الموعد المضروب لم تأت الفتاة، وإنما أقبلت سيارة الأسرة يقودها سيد البيت وبجانبه زوجته. وما إن وقف أمام الشربيني المبهوتين حتى رمى إليه بما يستحق من أجر، وشفع ذلك بكثير من السب والتأنيب، على هذه الخيانة الشنعاء التي أراد بها أن يعيث بحرمة البيت.. وعرف الشربيني فيما بعد - من البستاني الذي يعمل عند هذا السيد - أن رب البيت كان يحب «كوثر» ويغار عليها وأنه رأى في السائق الجديد من يمكن أن يكون منافساً له في تلك الخادمة، فدبر هذه الحيلة معها لكي يبرر طرده أمام الزوجة الطيبة!

وبعد ستة أشهر من الحرمان والفضي، اهتدى الشربيني إلى عمل عند أسرة أخرى ثرية مترفة، تسكن قصرًا بمصر الجديدة، وكانت هذه الأسرة مكونة من سيدة وثلاث بنات، أما الأم فهي امرأة مترملة فوق الأربعين، ولكنها جميلة رائعة، وتبدو طيبة حنونة، واسمها «أنوار هانم»، وأما البنات فمتن اثنتان مطلقتان برغم أنهما في عمر الزهر، وهما لا تقيمآن في القصر كثيرًا، ولا في القاهرة كلها، وإنما تعيشان أكثر الوقت في الضيعة، واسم إحدهما «مرفت»، واسم الأخرى «زهراء».. وأما البنت الثالثة فكانت أصغر الجميع وأرق الجميع، وكانت لا تزال طالبة بمدرسة مصر الجديدة الثانوية، وكان اسمها «نفين». وهناك في القصر غير هؤلاء «عبد الحميد أفندي» مدير أعمال صاحبة القصر، ثم «فاطمة» الخادمة اللعوب، و«عم إسماعيل الجنائتي» الرجل العجوز الطيب العارف ببواطن كثير من الأمور المتصلة بهذه الأسرة..

وبعد التحاق الشربيني بالعمل في هذا القصر، طلبت سيدهته ألا يبيت كل ليلة في منزله بالروضة، وأن يعيش مع الجميع في القصر، حتى يستطيع الذهاب بنفین كل صباح إلى المدرسة دون أن يكلف نفسه مشقة التبكير والقدوم من الروضة.. وراحت بعد ذلك

تسبغ عليه من العطف والرعاية والحنان في مسكنه ومأكله وكل شئونه، ما يلفت النظر، وخاصة نظر فاطمة الخادمة، التي كانت تعرف من الأعياب النساء وكيدهن الكثير! وكانت فاطمة هذه تطمع في الشرييني وتكثر من ملاحظته والتعرض له، أما هو فقد كان يصدّها ويفر منها ما استطاع.

وتجاوزت السيدة أنوار حد الحنان والرعاية إلى مرحلة الإغراء، فقد استدعته مرة إلى مجلسها بالحديقة لتسأله عن بعض الشئون التافهة، وبدأت أمامه شبه عارية بحجة أنها تأخذ حمام شمس. ثم تابع هذا الإغراء، والفتى يصد ويتأى. كل ذلك وفاطمة ترقب وترصد، حتى تحولت المسألة إلى منافسة خفية بين السيدة والخادمة على السائق الشرييني.

وخلال ذلك كانت عاطفة الفتى تتجه بتقدير ثم حب إلى نيفين، تلك البنت الصغرى التي كان يوصلها يومياً إلى المدرسة ويعود بها منها، والتي قام بتعليمها قيادة السيارة في طريق المطار، فجذبته نحوها بكثرة المخالطة وبما كانت تتحلى به من روح إنساني عذب وأدب رفيع جم وعطف ملائكي غامر.. ثم تأججت تلك العاطفة حين أصاب نيفين مرض احتجزها مدة، وجعل عبد الحميد أفندي يبكي وهو يحدث الشرييني عنها..

وكان الشرييني قد عرف من «عم إسماعيل الجنايني» بعض أسرار تلك الأسرة، وعجز عن معرفة البعض. عرف أن السيدة أرملة أحد البشوات، الذي كان غنياً ووزيراً عدة مرات، كما عرف أن هذا الباشا قد تزوج تلك السيدة وهي مطلقة، بعد أن فتن بجمالها وتمنى أن يحصل عليها بأى ثمن، وأن الذى سعى في جمع شملهما هو عبد الحميد أفندي الذى كان في الأصل كاتب أنفار، فرقى بسبب جهده في هذا الشأن حتى أصبح مدير الأعمال، وصار الرجل الأول في القصر بعد وفاة الباشا.. أما سر حياة الأسرة في هذا البذخ فلم يعرف، وأما سر طلاق البنتين وابتعادهما كثيراً عن البيت والقاهرة كلها، فكذلك لم يكشف. وأما وضع عبد الحميد أفندي بالضبط، وهل هو مجرد مدير أعمال أم شئ أكثر؟ فهو أيضاً قد بقي في طي الكتمان، ولم يستطع الشرييني استدراج عم إسماعيل لإماطة اللثام عنه..

وواصلت «أنوار هانم» نصب شراكها حول الشرييني، حتى اشترت له الملابس الفاخرة والحلل الغالية.. ثم طلبت إليه أن يذهب بها إلى الهرم ليلاً، وهناك في الظلام

صارحته بحبها. بل راودته عن نفسه، فرفع يده دون أن يحس وصفعها.. ثم عاد بها إلى القصر، وهو موقن بالفصل من العمل، إن لم يكن الليلة ففي الصباح على أكثر تقدير..

ولكن الصباح جاء ولم يفصل، بل طلبت إليه السيدة أن يصحبها بالعربة إلى خارج القصر لقضاء بعض الشئون.. وصارحته بأنها لم تغضب لما حدث، وسألته عن سبب تباعده، وحين أخبرها أن يكره الحرام، عرضت عليه ما يذلل هذه العقبة، وهو زواجهما على سنة الله ورسوله.. وما لبثت أن صحبته إلى منزل صديقة لها تسكن حي الدقي وتسمى «سيادات هانم» ثم أحضرت شاهدين، وقدمت إليه عقد زواج عري، وطلبت إليه التوقيع، فصار - في زعمه - زوجاً شرعياً.

وبعد ذلك جهزت بنفسها مسكنه المتواضع بالروضة، حتى يصلح عشاً لهذه الزوجية العجيبة!! ثم أعلنت أنها سوف تسافر إلى الإسكندرية لمدة أسبوع، كما أعلن الشرييني - بترتيبها - أنه سيسافر إلى بلده طنطا مدة غياب «الهانم». والتقى الصياد والفريسة في مسكن الروضة طيلة الأسبوع. ورتبا بعد ذلك لقاءتهما كل يوم خلال فترات الضحى بعد ذهاب نيفين إلى المدرسة، وفي الليل بحجة أن السيدة تريد رؤية بعض الأفلام أو زيارة بعض الصواحب.

وفجأة، وبينما الشرييني في حجرته ليلاً منتهالاً مبهماً مكدوداً، اقتحمت عليه الحجرة فاطمة الخادمة، وراحت تسبه وتلعنه وتعلن أنها ستفضح أمره، فقد عرفت كل شيء عن علاقته بالسيدة «أنوار» وأهاجها صده لها وإقباله على سيدتها.. وعبثاً حاول أن يسكنها فلم تسكت إلا بعد أن استجاب لزوجتها التي جرت به إلى اقتراف إثم جديد.

وفي ليلة أخرى فُتح عليه الباب ليلاً، وإذا بنيفين، وقد جاءت تستنجد به وتعلن أن «الهانم» قد قررت إلحاقها بمدرسة «داخلية» حين أحست بمنافستها في حب الشرييني، ثم كشفت نيفين عن بقية المستور من أمر هذه الأسرة، فقالت: إن «أنوار» ليست أمها وإنما هي زوجة أبيها. وأن هذا الأب هو عبد الحميد أفندي الذي تزوجته «أنوار» بعد وفاة الباشا لتتستر وراءه وترتكب ما تشاء من موبقات. وقالت أيضاً: إن ابتيتها طلقنا بسبب انحرافهما وانحراف الأم، وأنهما تعيشان في بيروت، حيث تديران مرقصاً يحمل اسم الأم «أنوار».

وهنا أيقن الشرييني أنه قد تزوج امرأة متزوجة، وأنه مغفل كبير قد استدريج إلى

الحرام باسم الحلال، فقرر أن يتفصل عن هذه الأفعى فوراً وإن جاع.. وفي الصباح خرجت معه السيدة بالعربة، فأخبرها بكل ما عرف وطلب إليها أن تسلمه الورقة التي بينهما حالا، وهددها بفضح أمرها إن لم تفعل. فوافقت، على أن يكون تسليم الورقة في بيته ليلاً.. ثم جاءت في الموعد المضروب، وقد وضعت الورقة في صدرها، ثم أصبرت على أن يكون الفراق بعد لقاء جسدي أخير، حتى يحملاً دائماً ذكرى جميلة!! ووافق الشربيني مخافة حماقة هذه المرأة وخشية تنفيذ تهديداتها له بالفضيحة. وبرر هذا بأنه قد تلوث بعضه فلا بأس من تلوث آخر، وأنه قد اقترف إثماً، فلا ضير من زيادة إثم جديد، وذلك في سبيل إنقاذ بقية روحه من التلوث، وبقية صحيفته من الآثام.. ورضخ لنزوة المرأة، وأخرجت الوثيقة وأحرقتها، وبينما هما لا يزالان في الفراش عاريين، اقتحم عليهما المخدع البوليس مع عبد الحميد أفندي، ليثبت جريمة الخيانة الزوجية وحالة التلبس واقتيدا إلى قسم الشرطة، ثم زج بهما في السجن.

وبعد ثلاثة أيام جاء عبد الحميد أفندي إلى الشربيني في سجنه باكياً معتذراً، راجياً منه الابتعاد عن نيفين اتقاء لشر الشرسة «أنوار هانم» التي تعلم أنها وراء نفور فحلها منها، وأنها هي المنافسة الحقيقية فيه.. فوعد الشربيني عبد الحميد أفندي بتنفيذ ما طلب، ثم خرج من السجن بعد تنازل الرجل عن حقه كزوج.. وذهب إلى بيته في الروضة يجرد أقدام مجرم وأذبال دنس.. وفي حجرته تطلع إلى نفسه في المرأة وأخذ يصرخ، وأخذت الساعة تدق في برجها القديم فوق أحد أبنية الروضة، واختلط صراخه المجنون بدقات الساعة المشنومة، التي كانت دقاتها ترتبط دائماً بكارثة أو حادثة غير سارة.. وفجأة سمع صوت شيء يسقط في حجرته ويرتطم بالأرض ويتحطم..

وهكذا نرى أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة - أو موضوع الجنس - هو العنصر الأساسي في مادة الرواية. وقد سار الموضوع في مراحل مختلفة، تمثل كلها مطاردة المرأة للرجل أو تصديدها له. فأولا طاردهته صاحبة المقهى في طنطا، ثم طاردهته كوثر الخادمة المنافسة، وأخيراً طاردهته «أنوار هانم» حتى انتهت به إلى السجن والتحطم. كل هؤلاء بالإضافة إلى نيفين التي عرض له حبها أو تعرضت له بهذا الحب، فلعبت دوراً مهماً في دفعه إلى تلك النهاية، دون أن تدري.. وقد لا ينسى في هذه السلسلة الطويلة من النساء،

هؤلاء البنات الطيبات، اللاتي كن سبباً في طرده من العمل عند والدهن لمجرد أنه فنى وسم وفيه «الطمعة»، وأن البنات جميلات «فائزات» كما تقول الرواية على لسان بعض الشخصيات..

وليس يخفى هذا التناول الواقعي، الذي يبدو أكثر ما يبدو في رسم التضاريس التي تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته، فقد نشأ المؤلف نشأة متدنية وجعله يفشل في دراسته بسبب مرضه، وصوره وسيما، واختاره فقيراً محتاجاً، ووضع به بكل تلك الجوانب في مواجهة ظروف قاهرة تناقض ما اتسم به البطل من صفات، بل من شأنها أن تدخل معها في عراك..

كذلك ليس يخفى هذا الأسلوب التحليلي الذي يتمثل أكثر ما يتمثل في سير العالم النفسي للشخصيات وبخاصة البطل. ويبدو ذلك بوضوح في هذا الصراع النفسي الذي أخذ أحياناً شكل الحوار الداخلي الحاد، حيث يوشك البطل أن ينقسم، ويدور بين شطريه حوار درامي حاد، فعقله يرفض قلبه يقبل، أو ضميره يأبى ورغبته تسعى، أو تدينه ينهى وظروفه تسوغ..

وقد رسم المؤلف كثيراً من المواقف والأجواء، وقدم عديداً من الصور التي تخدم فكرته وتعمق الإحساس بها، وتجعل تطور الأحداث مقنعاً في الغالب، كما تجعل تصرف الشخصيات مسوغاً في الأهم. وأهم ما في ذلك استخدام عنصر الإثارة الجنسية. وهنا يذكر للكاتب بالثناء أنه لم يستخدم الإثارة الجنسية لمجرد ملء الرواية بالمفريات والمشهيات، وإنما استخدمها موظفاً إياها في خدمة الرواية وتطور أحداثها ومسيرة أهم شخصياتها وهو البطل.. فالمؤلف حين يصف جسم كوثر فيجعله فاتناً ويجعل الثوب ملتصقاً به ويتحدث عن بعض الثقوب في هذا الثوب، بحيث تنم عن أجزاء مشيرة، مثل منقار العصفور الذي قال المؤلف إنه كان يطل من ثقب في الصدر - أقول حين يفعل المؤلف ذلك لا يفعله إلا لكي يضع كل هذه المفريات في مواجهة الشريرين المتدينين النافر من المفريات، وذلك حتى يسوغ ضعفه فيما بعد، ووضوحه لتوريط هذه الخادمة اللعوب.. وكذلك حين يتحدث المؤلف عن جسد أنوار هاتم، ويصف بشرتها وقد عرت فخذها وأجزاء أخرى من لحمها، لا يفعل ذلك إلا لأن الموقف كان إغراء خالصاً للرجل الذي تنصب له الشراك لكي يقع

فريسة للإغراء، ويسقط ضحية للمرأة الخاطئة.. ومثل هذا يقال في وصف فاطمة وغيرها من وصف المؤلف أجسادهن وصفاً فيه ظلال الجنس..

ولأن المؤلف لا يريد الإثارة أسامًا، ولا يقصدها لذاتها ابتداءً، نراه في المشاهد التي تمتلئ فعلاً بالجنس يؤثر الرمز أو التلميح أو الإيماء الفني النظيف، مما يحول المشهد إلى شيء مهذب غير خارج عن الأدب ولا جارج للمشاعر.. ومن ذلك مشهد لقاء الشربيني بأنوار في مخدعه بعد زواجه منه زيفاً. فقد حدثنا المؤلف في هذا الموقف الحساس عن «كوب الماء الذي يروي الظمأ»، وعن «العصن المحمل بالثمار» وعن «الجسد المثقل بالكنوز» وعن «قطف العنقود» و «أكل الفاكهة كلها» وما إلى ذلك مما يتقل الإحساس بالمطلوب التعبير عنه دون خدش للحياء.

ومن ذلك أيضاً موقف تورط الشربيني مع الخادمة فاطمة بعد أن هددته بفضح أمره مع سيدتها إن لم يستجب لنزوتها. فقد عبر المؤلف عن ذلك الموقف الحساس أيضاً بقوله على لسان البطل: «كانت الدوامة عميقة الغور.. بحيث إنها جرفتني.. ابتلعتني.. رحت في الظلام أرى صوراً مجنونة.. مسعورة.. كان القمر قد تسلل في الليل من ثقوب الأسلاك الضيقة، التي وضعت على النافذة لمنع البعوض والذباب. وانطبع نور على الحائط في دائرة كبيرة، دائرة كأنها مليئة بحبات الماس. كانت هذه الدائرة تتبدى لنا في الظلام كأنها شاشة صغيرة ترسم عليها خيالات فيلم داعر، يجب إعدامه، حتى لا يراه أحد.. كانت الصور تتداخل في جنون وتشابك في هوس. كانت تتبدى لعيني أحياناً كخيالات فرسان تتصارع في معركة حامية الوطيس، كخيل لاهثة بكر ويفر بها فرسان مجنونون. وأحياناً كانت كوحوش ضارية تفتك بالفريسة وتنهش لحمها.. كان كلانا يريد أن يكون هو الأقوى، هو الأعز.. لم تحتمل عيني الرؤية فأغمضتها، أو لعلي فقائتها، لأنني لم أعد أرى شيئاً ولا حتى نفسي.. ظلت المعركة حتى الفجر.. في الصباح نهضت خزيان أجر أذبال الهزيمة..».

ومن مظاهر التوفيق كذلك في هذه الرواية استخدام الأوصاف الجانبية استخداماً بنائياً، يدخل في صميم المواقف، ويرمز إلى بعض السمات، ويوحي ببعض الإيحاءات. فمثلاً حين يتحدث «عم خليل» البستاني عن بعض الشخصيات الدخيلة في الأسرة، نراه يبل على بعض النباتات الضارة فيجثثها بالمقص.. وحين يكون حديثه عن نيفين الفتاة

البريئة الطيبة، نراه يميل إلى زهرة «الست المستحبة» ملاطفًا حانيًا.. وأبرز ما في هذا الجانب الوصفي الرامز، استخدام المؤلف للمرأة التي راح الشربيني ينظر إليها ويصرخ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هي التي سقطت وتحطمت، ليجعل التصور جامعًا متشعبًا هائلًا، بحيث يشمل المرأة والخيال الذي فيها والحقيقة التي تعكس الخيال، وهو الشربيني نفسه، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعًا..

تلك أهم الجوانب المشرقة في الرواية. وهناك بعض الجوانب التي تؤخذ على هذا العمل، وكان من الممكن ألا تشوبه.. ومن هذه المآخذ: عدم تسويق بعض الأحداث الرئيسية، بحيث جاءت في الرواية غير منطقية أو على الأقل غير مقنعة بالقدر الكافي.. ومن تلك الأحداث تحول محمد أفندي الشربيني من شاب ابن ذوات، إلى سائق عربية عند بعض الأسر، أو إلى خادم كما يسميه المؤلف في كثير من الأحيان، فالرواية تقدم هذا البطل أولاً ابن أسرة غنية، حيث يعمل أبوه مفتشاً عاماً للري في الوجه البحري، وحيث تسكن أسرته قصرًا في طنطا، وحيث يعمل في هذا القصر كثير من الخدم.. ثم تقدمه الرواية ثانيًا. -وبسرعة- فقيرًا عاطلاً ضائعًا وحيدًا محتاجًا سائقًا بل خادماً. ولا يستغرق هذا التحول إلا سطورًا قليلة من الرواية، وهي على قلتها لا تقدم تسويماً لهذا التحول العجيب السريع. فليس بمعقول أن شاباً كهذا، برغم مرضه الذي أقعده عن إتمام دراسته، وبرغم موت والده وأمه، يترك هكذا دون أي سند أو مورد أو عمل، إلا أن يرتزق من عربية أبيه، ثم من عمله سائقًا.. فأين معاش الأب؟ أو أين مكافأته؟ وأين رؤساء أبيه أو زملاؤه إذا لم يوجد أقارب أو أرحام؟ ألم يكن المعقول أن يلحق هذا الشاب بعمل في تفتيش الري، حتى ولو كان عامل تليفون؟ أنتخلى كل الأطراف الرسمية وغير الرسمية هكذا عن الشاب ببساطة؟ ما أظن أن ذلك يحدث إلا على سبيل «التفصيل» الذي أراده المؤلف ليستدرج البطل إلى تلك النهاية «المرسومة»..

ومن المآخذ التي تتصل أيضاً بعدم تسويق بعض الأحداث الرئيسية، تهالك كل النساء اللاتي صادفهن الشربيني عليه، ورغبتهن في الظفر به، من أول صاحبة المقهى في طنطا، إلى السيدة أنوار بمصر الجديدة، وبين هاتين كوثر المتأمرة، وفاطمة الطامعة، ونيفين العذراء الطيبة.. كل هذا برغم أن الشربيني - كما قدمه المؤلف - لا يملك من المواهب أو

المؤهلات إلا التدين والطيبة والوسامة والفقر.. حتى الثقافة التي جعله المؤلف يلم بشيء منها عن طريق الاطلاع الشخصي وهوابة كتب الأدب؛ أراد المؤلف للبطل أن يخفيها عن الناس. فماذا إذن كان مؤهل الشريبي لكل هذه الجاذبية؟ إنه لم يكن ممتازاً ولا حتى عادياً في شيء قط. ولكن الكاتب شاء برغم ذلك أن يجعله مهوى قلوب النساء وموضع طمعهن ونهالكهن، إما حباً وإما اشتهاً.. وذلك أيضاً «تفصيل» ملفق و «رسم» غير دقيق.

ثم من المآخذ التي توجه إلى الرواية كذلك سلبية البطل سلبية معيبة منفرة، لا تحمل على التعاطف معه كثيراً. فهو عاجز دائماً عن مواجهة المشاكل، وهو كثير البكاء في كل أزمة، ثم هو متورط أخيراً ببلالة، وواقع بسذاجة في الشباك التي حيكت له... ومهما كانت الظروف التي أحاطت به، فقد كان من الممكن أن يقاوم ويصمد ويحسن التصرف ويحفظ كرامته من أن تمتحن في سبيل أي شيء حتى ولو كان لقمة العيش، التي جعله المؤلف يهون كثيراً وبذل ويسف كثيراً بسببها..

ومرة أخرى، هذه الثقافة التي خلعتها عليه المؤلف، لم يفد منها أية فائدة، اللهم إلا فيما يتعلق باستعراض مكاييد النساء في التاريخ، ومقارنتها بمكاييد البيئة التي تحيط به. ولست أذكرى لم جعل المؤلف بطله هذا السلبي المتهافت البكاء المتورط يقرأ كثيراً من كتب الأدب، وخاصة أدب القصص؟ إن المفروض أن يفيد القارئ مما يقرأ، وأن تدخل ثقافته في تشكيل نوع تصرفاته وتوجيه سلوكه، الأمر الذي لم نجد له أثراً عند صاحبنا الشريبي..

وبعد، فلعل الكاتب الراحل كان في كثير من الأحيان يتأمل ذاته وهو يرسم شخصية بطله. ومن هنا جعله سليل أسرة كريمة، ثم جعله لم يتم تعليمه، وأخيراً جعله يكلف بالقراءة في كتب الأدب وبخاصة أدب القصص.. وليت المؤلف لم يكتف بهذا القدر من استيعاء شخصيته هو، وليته جعل هذا البطل مثله أيضاً في صموده وإيجابيته ونجاحه وتغلبه على أقسى الظروف. إذن لحدود حياة هذا البطل مسيرة أكرم ونهاية أفضل، فقد كان الكاتب رحمه الله - بعكس بطله - مثالا للبطل الإيجابي الناجح، في رواية أتقن بناءها صانعها الأعظم.



القسم الثالث

مع بعض الأدباء الأندلسيين

- عبد الرحمن الداخل، صقر قريش.
- ابن هانيء الأندلسي، الشاعر الداعية القاتل.
- ابن دراج، شاعر العاطفة الأسرية والأصالة الأندلسية.
- ابن زيدون، الشاعر الوزير العاشق.
- المعتمد بن عباد، الشاعر الملك السجين.
- أمية ابن أبي الصلت الأندلسي، العبقرية العلمية والموهبة الأدبية.

عبد الرحمن الداخل*

صقر قریش

هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك، سليل الأمويين حكام الإمبراطورية الإسلامية العظيمة بعد عهد الراشدين، ومؤسس الدولة الأموية في الأندلس، بعد أن سقطت في المشرق دولة آباءه على أيدي العباسيين.

ولد عبد الرحمن في إحدى قرى دمشق سنة ١١٣ هـ. ومات أبوه وتركه صغيراً، فكفله جده هشام، ونشأ تنشئة حسنة يبدو أن الفروسية والأدب كانا من أهم دعائمها.. ولما كان في نحو العشرين من عمره، حلت النكبة ببني أمية وسقطت دولتهم، بعد هزيمة جيوش آخر أمراءهم مروان بن محمد في موقعة الزاب، أمام جيوش بني العباس.. وكان ما هو معروف من مطاردة العباسيين لبقايا خصومهم الأمويين والتكتيل بهم، فاضطر عبد الرحمن إلى التخفي هو وأهله وولده بإحدى القرى على شط الفرات حيناً، ثم اكتشف العباسيون أمره، فأفلت من جنودهم وألقى بنفسه في النهر وعبره سباحاً حتى نجا من سيوفهم، ثم واصل رحلته حتى وصل إفريقيا، ثم هيداً لدخول الأندلس.

وفي هذه المغامرة الأولى التي أفلت فيها من قبضة مطارديه يقول عبد الرحمن:

«وإني لجالس يوماً في قرية على شط الفرات، في ظلمة بيت توأرت فيه لرمد كان بي، وابني سليمان يلعب أمامي، إذ دخل الصبي فرعاً باكباً فأهوى إلى حجري، فجعلت أدفعه لما كان بي، ويأبى إلا التعلق بي، هو دهش يقول ما يقول الصبيان عند الفرع.

فخرجت لأنظر، فإذا بالروح قد نزل بالقرية، ونظرت فإذا بالرايات السود (رايات العباسيين) عليها منحطة. وأخ لي حدث السن كان معي يشتد هارباً، ويقول لي: «النجاة يا أخي، فهذه رايات المسودة!» فضربت بيدي إلى دنائير تناولتها، ونجوت بنفسي والصبي

أخي معي. وأعلمت أخواتي متجهي، وأمرتهن أن يلحقني مولاي بدرًا. وخرجت فكمنت في موضع ناءٍ عن القرية، فما كان إلا ساعة حتى أقبلت الخيل فأحاطت بالدار فلم تجد أثرًا. «ومضيت ولحقني بدر، فأثيت رجلاً من معارفي بشط الفرات، وأمرته أن يتناع لي دواب وما يصلح لسفري، فذل على عبدٍ سوء كان له، فما راعنا إلا جلبة الخيل نحفزنا، فسبحت حاثًا لنفسى، وسبح أخي، فنادانا القوم من الشط: «ارجعا لا بأس بملكما». فلما قطعت نصف الفرات، قصر أخي، فالتفت إليه لأقوي من قلبه، وإذا هو قد أصغى إليهم وهم يخدعونه عن نفسه، فناديت: «نُقتل يا أخي، إليّ إليّ». وإذا هو قد اغتر بأمانهم وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب إليهم. وقطعت أنا الفرات.. ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالأمان، فضربوا عنقه، ومضوا برأسه وأنا أنظر إليه، فاحتملت فيه ثكلاً ملأني مخافة. ومضيت وجهتي أحسب أنني طائر، فلجأت إلى غيضة فتواريت فيها حتى انقطع الطلب عني، ثم خرجت هارباً أروم المغرب، حتى وصلت إلى إفريقية، وهناك لحق بي مولاي بدر».

وبعد نحو خمس سنوات من التخفي والسفر والتدبير والالتجاء إلى أخواله في قبيلة نفراوة بإفريقية، تسلل عبد الرحمن إلى الأندلس، ونزل بإقليم «البيرة»، بعد أن رست السفينة التي عبرت به من المغرب على ثغر المنكب في غرة ربيع الأول سنة ١٣٨هـ.

وجمع الموالين للأمويين، ثم نازل بمن معه من الجنود يوسف الفهري والي الأندلس حينذاك، وخاتمة أربعة وعشرين والياً تتابعوا على حكم الأندلس في الفترة التي أعقبت الفتح الإسلامي إلى قدوم عبد الرحمن، وهي فترة لا تكاد تبلغ نصف القرن، مما يدل على عدم الاستقرار واحتياج الحكم الإسلامي في الأندلس إلى رجل من نوع جديد.

وقد قبض الله للأندلس هذا الرجل، مثلاً في عبد الرحمن الداخل، الذي هزم يوسف الفهري، وقضى نهائياً على عهد القلق وعدم الاستقرار وتتابع الولاة، الذي بدأ من أعقاب إتمام فتح الأندلس على يد طارق بن زياد وموسى بن نصير سنة ٩٣هـ وانتهى بمقدم الداخل وقيامه بالأمر وتأسيسه لدولة بني أمية في الأندلس سنة ١٣٨هـ.

وكان عبد الرحمن في الخامسة والعشرين من عمره حين تولى أمر الأندلس. وكانت أمامه مشكلات بالغة التعقيد، تحتاج إلى خبرة سياسية وقدرة حربية وعقلية غير عادية، لكي

تنجو بالبلاد من أخطار الانقسام في الداخل، واحتمال الغزو من الخارج، ولكي تقيم لبني أمة في المغرب ما يعوضهم دولتهم التي فقدوها بالشرق، وأخيراً لكي تجعل من العاصمة الأندلسية قرطبة، مركزاً حضارياً يتنافس العاصمة العباسية ببغداد.

ومن هنا عمل عبد الرحمن الداخل من أول يوم في إمارته - وطيلة مدة تلك الإمارة التي بلغت ثلاثة وثلاثين عاماً - في ميادين مختلفة، أهمها الميدان السياسي والميدان الحربي والميدان العمراني أو الحضاري.

وقد حاول في الميدان السياسي أن يوحد الأندلس، ويقضي على بقايا العنصرية التي عانت منها الأندلس من قبل، حيث كانت هناك منازعات بين المسلمين الوافدين من الجزيرة العربية وإخوانهم القادمين من إفريقيا، كما كانت هناك منافسات بين العرب العدنانيين الشماليين. وأشقاءهم القحطانيين الجنوبيين، وكانت تلك المنازعات والمنافسات تهدد الوجود الإسلامي في الأندلس بخطر الانهيار.

وبذل عبد الرحمن الداخل في سبيل توحيد المجتمع الأندلسي جهوداً تستحق كل تقدير، ففرض على كل من تحدّثه نفسه بشق عصا الوحدة، وقاوم الزعامات القبلية التي كانت تؤجج نار العنصرية، وأحدث توازناً في ذلك المجتمع الموحد المكون أساساً من عناصر عربية، فقلل من شأن الأرستقراطية العربية، وضم إلى أعوانه عدداً من ذوي الأصول غير العربية.

وكان في سياسته على كثير من الصرامة والحزم والقسوة حين تقضي الضرورة، حتى لقد أوقع عقوبته بعدد من الأعوان والأقربين، كمولاه بدر، وكبعض أبناء أسرته. كل ذلك في سبيل تحقيق أهدافه وإنجاح سياسته.

أما في الميدان الحربي فقد صال وجال، فسير الجيوش وقاد الحملات للقضاء على الفتن الداخلية، ولتأمين الأندلس من القوى الأجنبية. فقد كان بعض الحكام أو الرؤساء يطمعون في الاستقلال ببعض أقاليم الأندلس، أو يحاولون الكيد للأمير الأموي وخلق المتاعب له والثورة عليه، كما كان مسيحيو الدويلات الإسبانية الشمالية التي بدأ تكوينها في أعقاب الفتح الإسلامي في أطراف شبه الجزيرة الأندلسية، يهددون دائماً حدود الأندلس الإسلامية ويمثلون خطراً يحتاج إلى قمع. ثم كان الفرنج وراء جبال البرانس يهددون كذلك حدود الأندلس، ويدخلون أحياناً أطرافاً في التآمر ضد أميرها.

ومن هنا كان عبد الرحمن الداخل دائم التحرك بجيوشه، مرة لإخماد حركة معادية في داخل الأندلس بها زعيم مناوئ. وتارة لتأمين حدود البلاد في الشمال من خطر جيش إسباني متحفز، وأحياناً لرد عدوان ينذر باجتياح الأندلس على يد ملك أوربي متحرش.

وقد استطاع الداخل أن يحقق أعظم الانتصارات على كل هؤلاء الخصوم. فقصت جيوشه على كل ثائر ومتمرد، وأمنت قواته حدود البلاد بإضعاف شوكة الدويلات الناشئة في الشمال لمقاومة الوجود الإسلامي في الأندلس. كذلك ألحق جنوده هزيمة منكرة بجيش الإمبراطور «شرلمان»، الذي حاول الاستيلاء على سرقسطة في الشمال الشرقي للأندلس ولكنه فشل، وفي أثناء انسحابه انقض على جيشه في ممر «رونسفال» جند عبد الرحمن الداخل فقتلوا كثيراً من جنود «شرلمان»، وكان من بينهم القائد «رولان» الشهير.

وأما في الميدان العمراني والحضاري، فقد قام الداخل بكثير من الأعمال التي تستحق الإجلال، ومن تلك الأعمال: تأسيس مسجد قرطبة الجامع، الذي كان إنشاؤه إنشاء أول جامعة أندلسية، بالإضافة إلى قيمته الفنية المعمارية. ومن تلك الأعمال أيضاً إنشاء ضاحية الرصافة، التي كانت مقراً للإمارة بالشمال الغربي لقرطبة، ثم إنشاء سور للعاصمة الأندلسية قرطبة، وجلب أنواع من المزروعات المشرقية إلى الأندلس، وتجميل المدن بكثير من العماائر والمنشآت والحدائق ومظاهر الحضارة.

وكان من أهم جهود عبد الرحمن الحضارية: استقدام عدد من المغنيات والموسيقيات المشرقيات، وتأسيس دار لهن بالقصر الأميري، عرفت بدار المديّيات، لأن هؤلاء الفنانات كن من المدينة التي اشتهرت حينذاك بفنون الموسيقى والغناء.

وكان عبد الرحمن -بعد ذلك- شاعراً مجيداً وناثراً بليغاً. وكان شعره - بصفة خاصة - يصوره بجوانبه المختلفة، كإنساني وكسياسي وكمحارب وكرجل حضارة وعمران.

فمن شعره الذي يصوره بإنسانيته التي تحس الاغتراب، وتحن إلى موطن النشأة، وتستشعر المشاركة الوجدانية مع الأشياء، قوله عن نخلة رآها بالرصافة:

تَبَدَّتْ لَنَا وَسَطُ الرِّصَافَةِ نَخْلَةً تَنَاءَتْ بَارِضُ الْغَرْبِ عَنْ وَطَنِ النُّخْلِ
فَقُلْتُ شَبِيهِي هِيَ التَّغْرُبُ وَالنَّوَى وَطَوَّلَ التَّنَائِي عَنْ بَنِي وَعَنِ أَهْلِي

نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والفتاى مثلى
سقتك غواذي المزن في الفتاى الذي
يسح ويستمرى السماكين بالوبل
ومن هذا الشعر الإنساني أيضاً، قول عبد الرحمن في حنينه إلى المشرق:
أيها الراكب الميمم أرضي
أقر من بعضي السلام لبعضي
إن جسمي كما تراه بأرض
وفؤادي وماكيسه بأرض
قدر البين بيننا هافترقنا
وطوى البين عن جفوني غمضي
قد قضى الله بالبعد علينا
فعسى باقتربنا سوف يقضي

ومن شعره الذي يصور جانبه السياسي الحربي، قوله وقد حضه بعض مرافقيه مرة
على صيد غرائق وقعت إلى جانب معسكره في إحدى حملاته الحربية:

دعني وصيـد وقّع الغرائق^(١)

فإن همي في اصطيد السـاد المارق

في نطق إن كان أوفى حـالق

إذا التظت هواجـس الطرائق

كان لـعاصي ظل بند خـافق

غنيت عن روض وقـصر شـاهق

بالقـفر والإيطـان في السـرادق

هــبـل لمن نام على النـمـسـارق

إن العـلاشـدت بهم طـارق

فـاركب إليها شـيخ المضـائق

أولاً، فـأنت أزدل الخـسـلائق

ومن شعره الذي يصوره كذلك كسياسي وكمحارب، قوله وقد بلغه أن بعض أعوانه
يُن عليه، ويزعم أنه لولاه لما صار عبد الرحمن إلى ما صار إليه من ملك ومجد:

(١) الغرائق: جمع غرنوق وهو طائر مائي، أو هو الكركي.

لولا ي ما ملك الأنام الداخل	لا يُنف ممّن علينا قائل
ومقادربلغت وحائل حائل	سُعدي وحزمي والمهند والقنا
نجم يطالعنا ونجم أهل	إن الملوّك مع الزمان كواكب
أيروم تديبير البرية غافل؟	والحزم كل الحزم ألا يغفلوا
خير السعادة ما حماها العاقل	ويقول قوم: سعده لا عقله
بالغرب رغما والسعود قبائل	أبني أمية قد جبرنا صدعكم
فالملك فيكم ثابت متاصل	ما دام من نسلي إمام قائم

ومما يصور قصته في كفاحه الطويل، وجهاده المرير وإحسانه إلى بني أمية، قوله وقد وفد عليه بعض أقربائه فنال عطاء لكنه استقله واستطال على الداخل بدالة القرابة:

مذ قال ما قال واضمحلا	شتان من قام ذا امتعاض
مجرداً للععدة نصلا	ومن غداً مُصليّاً لعزم
ولم يكن في الأنام كلاً	فجاء قفراً وشق بجرأ
ومنبراً للخطاب فصلا	فشاد ملكاً وشاد عزاً
ومصّر المصّر حين أخلى	وجنّد الجنّد حين أودى
حيث انتأوا أن هلم أهلا	ثم دعا أهله جميعاً
شديد روع يخاف قتلا	فجاء هذا طريد جوع
ونال مـالا ونال أهلا	فنال أمنا ونال شيعاً
أعظم من منعم وموئى؟	الم يكن حق ذا على ذا

وإذا استعرضنا تلك النماذج التي بقيت من شعر الداخل، وجدناها في موضوعاتها الرئيسية قسمة بين الحنين والفخر. أما الحنين فمصدره تعلق قلب الشاعر بوطنه الأول في المشرق. حيث ولد ونشأ وكانت لأبائه دولة كبيرة.

وأما الفخر فمصدره بطولة الشاعر وكفاحه ومغامراته وانتصاراته، فقد استطاع وهو شاب في الخامسة والعشرين أن يؤسس دولة عظيمة وأن يدخل التاريخ من أوسع الأبواب.

ومن هنا كان الداخل يتسم بالصدق، لأنه يعبر عن تجارب قد عاشها الشاعر وانفعل بها، حتى الفخر الذي من شأنه أن يكون مثقلاً بالمبالغات والأكاذيب، قد جاء من عبد الرحمن الداخل فخراً محتملاً، لا تثقله مبالغات أو أكاذيب، لأنه يصور حقيقة الرجل ويعكس فعلاً جوانب من سيرته.

ويلاحظ كذلك على شعر الداخل أنه يتسم - إلى جانب صدق التجارب - بفنية التعبير. وتمثل تلك الفنية في طريقة الشاعر التي يتناول بها الموضوعات فهو حين يتحدث عن بعض الأشياء لا يصفها من الخارج، وإنما يتعمقها ويعيش معها، ويخلع عليها حياة ترتبط بحياته، ويبت فيها عواطف تشارك عواطفه. وقد رأينا مثلاً من ذلك في حديثه عن النخلة.

وهو في طريقته الفنية يعتمد على الوجدان في الموضوع الذي أساسه الوجدان، وعلى الإقناع في الموضوع الذي أساسه الفكر. وقد رأينا كيف اعتمد على الوجدان في حديثه عن النخلة وفي تحيته إلى أحبائه في المشرق. ولنتأمل أبياته في الرد على من كان يمين عليه من أعوانه، لنرى كيف اعتمد على الإقناع فيما أساسه الفكر، وكيف وضع مثلاً أن سبب مجده ليس هو هذا الذي يمين عليه، وإنما هو السعد والسيف والرمح والقدر وسنة الله في تحول الأحوال وتداول الحكام.

ثم يمضي الشاعر في الإقناع بفكرة كفاءته ومقدرته على صيانة الملك، فيبين أن قول آخرين بأن السعد وحده هو الذي وصله إلى ما وصل إليه - وليس العقل والتدبير - إنما هو قول باطل، يرد عليه ما كان من حمايته للملك، تلك الحماية التي لا تكون إلا بالعقل والحكمة والكفاءة.

وأما نثر الداخل فقد حفظت لنا المصادر القديمة نماذج منه، بعضها من لون الخطب، وبعضها من لون الرسائل، وبعضها من صنف المحاولات.. وتلك النماذج تقدمه لنا ناثراً جيداً قوى السبك محكم العبارة مؤثراً للتركيز شأنه في ذلك شأن كبار النثرين في العصر الأموي، قبل تأثر النثر العربي بالمؤثرات الأجنبية التي عرفت في العصر العباسي وبعده.

ومن أمثلة خطب الداخل، قوله لأصحابه يحثهم على القتال قبيل خوض المعركة الفاصلة ضد يوسف الفهري: «هذا اليوم هو أس ما يبني عليه، إما ذل الدهر، وإما عز الدهر. فاصبروا ساعة فيما لا تشتهون، تربحوا بها بقية أعماركم فيما تشتهون».

ومن أمثلة رسائله، ما كتب به إلى خارج عليه يسمى سليمان الأعرابي، حيث قال له: «أما بعد، فدعني من معاريض المعاذير، والتعسف عن جادة الطريق، لتمدن يدا إلى الطاعة، والاعتصام بحبل الجماعة، أو لأزوين^(١) بناتها على رَضَف^(٢) المعصية، نكالا بما قدمت يداك. وما الله بظلام للعبيد».

ومن أمثلة محاورات الداخل، ما دار بينه وبين جندي، حيث قال الجندي:

«يا ابن الخلائف الراشدين، والسادة الأكرمين، إليك فررت، وبك عدت، من زمن ظلوم، ودهر غشوم، قلّل المال، وكثّر العيال، وشعث الحال، فصيرّ إلى نذاك المأل، وأنت وليّ الحمد والمجد، والمرجو للرفد».

فأجابه عبد الرحمن: «سمعنا مقاتلك، وقضينا حاجتك، وأمرنا بعونك على دهرك، على كرهنا لسوء مقامك. فلا تعودنّ ولا سواك لمثله من إراقة ماء وجهك بتصريح المسألة والإخاف في الطلبة. وإذا ألم بك خطب أو حزبك أمر، فارفعه إلينا في رقعة لا تعدوك، كيما نستر عليك خلّتك^(٣)، ونكفّ شمات العدو عنك، بعد رفعها إلى مالك وما لكنا - عز وجهه - بإخلاص الدعاء وصدق النية».

وهكذا تعددت مواهب هذا الفارس العربي، الأمير الفنان الإنسان، حتى انتزع إعجاب أبي جعفر المنصور الخليفة العباسي المشرقي الكبير، على الرغم مما كان بين العباسيين آل المنصور، والأمويين آل الداخل، من عداوة وصراع.

فقد قال المنصور يومياً لبعض جلسائه: «أخبروني منّ صقر قریش منّ الملوك؟ قالوا ذلك أمير المؤمنين، الذي راض الملوك، وسكن الزلازل، وأباد الأعداء، وحسم الأدواء. قال: ما قلتُم شيئاً. قالوا: فمعاوية. قال: لا. قالوا: فعبد الملك بن مروان.. قال: ما قلتُم شيئاً. قالوا: يا أمير المؤمنين فمن هو؟ قال: صقر قریش عبد الرحمن بن معاوية، الذي عبر البحر وقطع القفر، ودخل بلدًا أعجميًا منفردًا بنفسه، فمصرّ الأمصار وجنّد الأجناد ودون

(١) زوى الشيء: جمعه وقبضه.

(٢) الرضف: الحجارة المحماة.

(٣) الخلّة الحاجة والفقير.

الدواوين، وأقام ملكاً عظيماً بعد انقطاعه، بحسن تدبيره، وشدة شكيمة. إن معاوية نهض بمركب حملة عليه عمر وعثمان وذللاً له صعبه، وعبد الملك ببعية أبرم عقدُها، وأمير المؤمنين بطلب عترته واجتماع شيعته.. وعبد الرحمن منفرد بنفسه، مؤيد برأيه، مستصحب لعزمه، وطد الخلافة بالأندلس، وافتتح الثغور، وقتل المارقين، وأذل الجبابرة الثائرين.. فقال الجميع: صدقت والله يا أمير المؤمنين».

وبعد، فتلك بعض ملامح الداخل العقلية والعملية، كما قدمها تاريخه في السياسة والحرب والأدب والحضارة.. أما ملامحه الجسدية، فقد ذكروا أنه كان مديد القامة، نحيف القوام، خفيف العارضين، بوجهه خال وبشعره حمرة، وكان ذا ضفيرتين. وقد فقد القدرة على الإبصار بإحدى عينيه، ربما بسبب هذا الرمد الذي أصابه قبل ارتحاله عن المشرق. وكان يؤثر البياض ويعتم به، وقد نقش على خاتمه: «عبد الرحمن بقضاء الله راضٍ» و «بالله يثق عبد الرحمن وبه يعتصم».

وبعد تلك الحياة الحافلة، توفي الأمير العظيم سنة ١٧٢ هـ. رحمه الله وطيب ثراه..



ابن هانئ الأندلسي*

الشاعر الداعية القليل

شاعر من كبار شعراء المغرب الإسلامي، ولد ونشأ بالأندلس، وعاش ومات في شمال إفريقيا، وعاصر ثلاثة من الخلفاء الكبار، هم عبد الرحمن الناصر، والحكم المستنصر في الأندلس. ثم المعز لدين الله الفاطمي في شمال إفريقيا.. كما عاصر الشاعر المشرقي الكبير أبا الطيب، وحاول أن يسير في اتجاهه الفني، حتى لقبه بعض مواطنيه «متنبي الأندلس».

كانت الفترة التي عاش خلالها ابن هانئ في الأندلس، من أعظم فترات الازدهار السياسي والانتصار العسكري والتقدم الفكري والرقمي الفني لتلك البلاد في ظلال العهد الإسلامي...

كذلك كانت الفترة التي عاش خلالها ابن هانئ في شمال إفريقيا من أكثر فترات التحرك والصراع والتفاعل في مجالات العقيدة والفكر والسياسة والحرب...

ففي تلك الفترة كانت الدولة الفاطمية تكمل بناءها وتؤكد وجودها وتواجه بالأسلحة المختلفة مناهضيها، الذين كان العباسيون أهمهم في المشرق، والأمويون أهمهم في الأندلس... على أن الصراع على الميدان الأقرب، كان بين حكام الأندلس الأمويين وخصومهم الفاطميين، وذلك لتجاوز القطرين قبل انتقال الفاطميين إلى مصر، ولارتباط الأندلس بالشمال الإفريقي بكثير من الوشائج منذ كان الفتح الإسلامي، بحيث لا تحتمل طبيعة الإقليميين وجود دولتين - مختلفتي المذهب والفكر والسياسة - في حالة مواجهة...

ومن هنا نتصور ابن هانئ وقد عاش شطر حياته الأول في مناخ سياسي وفكري معين، ثم أمضى شطر حياته الثاني في مناخ آخر، يوشك أن يخالف المناخ الأول تمام المخالفة.

وشاعرنا هو أبو الحسن محمد بن هانيء الأزدي، يتصل نسبه من جهة أبيه بالمهلب بن أبي صفرة، وكان أبوه يستوطن أولاً إحدى قرى شمال إفريقيا، ثم هاجر إلى الأندلس، حيث ولد له ابنه محمد بمدينة إشبيلية سنة ٣٢٦هـ (أو سنة ٣٢٠ على خلاف في ذلك).

وكان الوالد شاعراً ومشتغلاً بالأدب، فنشأ الولد - بين إشبيلية وإلبيرة - نشأة أدبية شعرية. ولما استوى شاعراً، اتصل بصاحب إشبيلية ونال مكانة عنده. غير أن مقامه بالأندلس لم يستمر، بل كان ما حمله على الهجرة إلى شمال إفريقيا، وهو ابن سبعة وعشرين عاماً. ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تعلق بالدعوة الفاطمية، وعُرف ذلك عنه، ولعله قد صرح بشيء من ذلك في شعره. وكانت الدعوة الفاطمية مرفوضة من حكومة الأندلس الأموية، لأن تلك الدعوة تمثل خطراً سياسياً يهدد هذه الحكومة فكان في تعلق ابن هانيء بتلك الدعوة ثم في اتصاله بحاكم إشبيلية من قبل الأمويين الأندلسيين، خطر لا على ابن هانيء وحده، وإنما على حاكم بلده أيضاً. ومن هنا نصَحَ هذا الحاكم ابن هانيء بمغادرة إشبيلية والأندلس جميعاً. فهاجر إلى عُدوة المغرب.

وقد تعود المؤرخون لحياة ابن هانيء أن يذكروا في سبب هجرته إلى الشمال الإفريقي وتركه للأندلس، أنه كان متهماً بالفلسفة كثير الانهماك في الملذات. وهذان السببان غير مقنعين، فالفلسفة لم تكن في أيام ابن هانيء تهمة توجب المطاردة، بل قد ثبت أن كثيرين من أهل الأندلس كانوا يشتغلون بها في تلك الأونة، التي عُرفت بحرية الفكر واحترام كل الاتجاهات والاهتمام بكل العلوم.

كذلك لم يكن الانهماك في الملذات مما يسبب إخراج أندلسي من بلده، فقد كان حبُّ الشراب والسماع والإقبال على المتع واللهو، مما يشيع بين الأندلسيين في أكثر الأحيان. ولم يكن ابن هانيء بدعاً بين مواطنيه في ميله إلى الملذات، ولا في الانهماك فيها..

لهذا كله يرجَّح أن تكون هجرته لسبب سياسي، وهو اتصاله بالدعوة الفاطمية. ولعل صلته مباشرة بالحكام والقواد الفاطميين بعد هجرته إلى شمال إفريقيا، ثم تمكنه من الفكرة الفاطمية، ومعرفته بمصطلحات الشيعة - كما يدل على ذلك شعره - مما يؤيد هذا التفسير لهجرة ابن هانيء من الأندلس^(١).

(١) انظر: تبين المعاني في شرح ديوان «ابن هانيء» للدكتور زاهد على صفحة ٢٠.

ومهما يكن من أمره، فقد اتصل ابن هانيء في شمال إفريقيا بالقائد جوهر الصقلي ومدحه، ثم اتصل ببعض الولاة ونال جوائزهم على أشعار قالها فيهم.. وأخيراً وصل خبره إلى المعز لدين الله الفاطمي، فطلب أن يراه، فتوجه ابن هانيء إلى لقائه، وكانت له فيه، أشعار قوبلت بالتقدير والإنعام.

وظل ابن هانيء شاعر المعز المفضل، وداعية دولته الأثير.. ولما توجه المعز إلى مصر شيعه ابن هانيء، ثم رجع إلى المغرب لأخذ عياله واللعاق بالخليفة. وفعلاً استعد الشاعر وتبع المعز، ولكنه لم يلحق به. وذلك أنه حين وصل إلى برقة انتهت حياته نهاية غامضة، فقيل: «إن شخصاً من أهلها استضافه، فأقام عنده أياماً، ثم كانت عريضة عليه في مجلس أنس سببت موته». وقيل: «إنه خرج سكران من دار مضيفه فنام في الطريق وأصبح ميتاً». وقيل: «إنه وجد في ساقية من سواقي برقة مخوناً بتكة سراويله».. وأغلب الظن أن ابن هانيء قد قتل قتلاً سياسياً على يد بعض أنصار حكومة الأمويين الأندلسيين المناهضين للفاطميين^(١).

وليس أدل على ذلك من هذا الغموض الشديد الذي يكتنف ميتة ابن هانيء أو قتله.. وعلى أية حال، قد كانت نهاية الشاعر سنة ٣٦٢هـ، بعد أن بلغ من العمر ستاً وثلاثين سنة (أو اثنتين وأربعين على خلاف في ذلك).

هذا، وقد كان في طبع ابن هانيء كثير من الحدة، وفي عقيدته كثير من القلق، وفي سلوكه كثير من الاستهتار.

أما شعره، فقد كان يسير في الاتجاه المحافظ الجديد، الذي كان على رأسه بالمشرق في تلك الفترة أبو الطيب المتنبي.. وكان ابن هانيء قد عرف من قبل شعر البحتري وأبي تمام، كما درس بعناية شعر أبي الطيب وتعلق بمذهبه، ثم كانت موهبته الخاصة وملكته المميزة، فكان اختياره للاتجاه المحافظ الجديد أولاً، ثم كان تميزه بسمات خاصة ثانياً.

ومن هنا لم يكن شعر ابن هانيء شعراً يحول فيه اللون الخاص، أو يعتمد فقط على الشاعرية التي تمدّها القراءة ويعينها الاطلاع لكي تنتج نتاجاً كالذي قرىء. وإنما كان لشعر

(١) انظر: تبیین المعانی فی شرح دیوان ابن هانیء للدكتور زاهد على صفحة ٢٢.

ابن هانيء هذا اللون المميز والطابع الخاص، الذي لا يعدو تحصيل صاحبه أن يكون كالذي ترشفه النحلة من الأزهار المختلفة، لتخرجه بعد ذلك شيئاً آخر، فيه طبيعة النحلة وعملها، إلى جانب طبيعة الرحيق وعنصره.

أما أهم تلك السمات الفنية الخاصة التي تميز شعر ابن هانيء - برغم سيره في اتجاه المتنبي وسابقه من المحافظين المجددين - فيمكن تركيزها في سمتين اثنتين، هما: **الحلة الفنية، ثم الملهية.** والسمة الأولى، وهي سمة الحلة، تتضح في شعر ابن هانيء، وتتمثل في مضمونه وشكله على السواء. فهو فتان حاد في فنه الشعري، صارخ في لونه الأدبي، وحدته تبدو في معانيه وصوره، وفي ألفاظه وتعايره، بل في أوزانه وقوافيه.

أما الأفكار فيلاحظ أن ابن هانيء يتعمقها، ويبالغ أحياناً فيها، ولا يهتم بعد ذلك أيقبلها العقل أم لا يقبلها، فهو يقول مثلاً في سيفه:

لي صارم وهو شيعي كحامله يكاد يسبق كراتي إلى البطل

إذا المعز - معز الدين - سلطه لم يرتقب بالمانيا مدة الأجل

وهذه حدة مقبولة، بل جميلة، لأن الشاعر خفف منها في البيت الأول بقوله عن سيفه «يكاد»، ثم بتلك الصورة الفنية التي تصور السيف يسابق صاحبه إلى العدو.. كما خفف منها في البيت الثاني أن الأجل غير معروفة، فكون السيف لا يرتقب مدة الأجل ليقضي على العدو يبدو شيئاً مقبولا بل جميلاً.

لكن ابن هانيء أحياناً يصل في حدته المتصلة بالأفكار إلى درجة لا يستسيغها العقل، وقد يجها الذوق. ومن ذلك قوله في كرم بعض بمدوحه:

من كان أول نطقه هي مهده أن قال، أهلا، للعفاة ومرحبا

وقوله في أهمية آخر:

هو علة الدنيا ومن خلقت له ولعلة مسا، كانت الأشياء

ثم قوله المعروف في المعز:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار

وليس من شك في أن الحدة تكون مقبولة حينما تكون عمقا في الفكرة، أو حرارة في

الإحساس، أما حين تكون مبالغة متورمة، يرفضها الذوق، أو العقل، فإنها تأتي ساقطة ليس لها حظ من السمو الفني.. وقد تورط ابن هانيء في بعض هذه الأفكار غير الناجحة نتيجة لحديثه التي كان لا يستطيع السيطرة عليها أحياناً..

وابن هانيء حاد كذلك في صوره الشعرية، فهو يوسع رقعتها، ويمرر خطوطها، ويظهر ألوانها، ولا يعنيه بعد ذلك أجاءت الألوان صارخة أم هادئة، ولا يهمه أنت الخطوط متناسقة أم متنافرة. فهو يقول مثلاً في تصوير أكل:

يا ليت شعري إذا أوما إلى فمه	أحلقه لهوات أم ميادين ^(١)
كأنها وخبت الزاد يضرمها	جهنم قذفت فيها الشياطين
تبارك الله ما أمضى أسنته	كأنما كل فك منه طاحون
كأن بيت سلاح فيه مختزن	مما أعدته للرسل الفراعين
كأنما الحمل المشوي في يده	ذو النون في الماء لما عضه النون ^(١)
كأن في فكه أيتام أرملة	أوباكيات عليهن التباين ^(٢)

وهذا من جميل التصوير، لأن المقام يحتمل المبالغة، فهو مقام سخريه يصلح لها هذا التعبير «الكاريكاتيري».. غير أن ابن هانيء في مقام آخر يصل في حديثه التصويرية إلى درجة تفسد الصورة. ومن ذلك قوله يصف وجهاً جميلاً، ويتحدث عن الخلد وما يحاوره من شعر يسمى العذار:

وكان صفححة خده وعذاره تفاحة رُميت لتقتل عقربا

فهنا قد أدت المبالغة - أو الخلة - في الصورة إلى ما يبعث على النفرة، حيث جعل الشاعر خد الجميل تفاحة وجعل شعر العذار عقرباً، وصور التفاحة وقد قذف بها العقرب، وكأنه ليس عقرب شعر، وإنما هو عقرب حقيقي من تلك الحشرات المخيفة الكريهة، ما دام الأمر محتاجاً إلى الرمي والقذف والرجم.

(١) النون: هو الحوت، وذو النون هو سيدنا يونس الذي ابتلعه الحوت.

(٢) التباين: جمع تبان، وهو السروال الصغير (المايوه).

وابن هانيء كذلك حاد في ألفاظه وعباراته، فهو يؤثرها فخمة ذات جرس عال ورنين واضح، وهو في كثير من الأحيان موفق في ذلك، كأن يكون المقام محتاجاً لعلو النبر وارتفاع الإيقاع، مثل قوله من قصيدة في جيش المعز:

رأيتُ بعيني فوق ما كنتُ أسمعُ	وقد راعني يوم من الحشر أروعُ
غداة كان الأفقُ سُدَّ بمثلِه	فعاد غروب الشمس من حديث تطلع
فلم أدِرْ إذ سَلِمْتُ كيف أشيع	ولم أدِرْ إذ شِيعْتُ كيف أودع
وكيف أخوض الجيش والجيش لجة	واني بمن قاد الجيوش لمولع
وأيْن؟ وما لي بين ذا الجيش مسلِك	ولا لِحِوادي في البسيطة موضع
ألا إن هذا حشد من لم يَدُقْ له	ضرار الكرى جفُنٌ ولا بات يهجع

على أنه في أحيان أخرى تدفعه الحدة المؤثرة للفظ الفخم والرنين العالي إلى الصخب والقعقة والإتيان بالغريب. ومن هذا قوله في حسناء أراد أن يصف كثرة حليها:

أصاغتُ فقالت: وَقَعَ أَجْرَدُ شَيْظَمٍ	وشامت فقالت: لَمَعَ أبيضُ مُحْذَمٍ ^(١)
وما دُعِرْتُ إلا لجرس حليها	وما لَحِت إلا بُرَى في مُحْذَمٍ ^(٢)

وقد عيب على ابن هانيء هذا اللون من الحدة في الألفاظ والتعابير. وهو عيب من غير شك إذا جاء في غير موضعه.. ومن الإنصاف أن يقال: إن هذا العيب ليس عاماً في شعر ابن هانيء، ولا في أكثره، حتى يُحكم به على فنه جملة.. ومن هنا كان أبو العلاء المعري غير دقيق الحكم، حين اعتبر شعر ابن هانيء شيئاً لا طائل تحته، وقال: «ما أشبهه إلا برحى تطحن قروناً» فالحق أولاً أن أكثره فيه ميل حقيقة إلى اللفظة الفخمة وإلى العبارة الجزلة. وهذا لون من التعبير ومذهب من مذاهب الأداء، فكما يحب البعض الهمس والهدوء في الأداء، يؤثر البعض الآخر الجهر وعلو النبرة في التعبير.

والحق ثانياً أن حب أبي العلاء الشديد للمتنبى وشعره، هو الذي جعله يهَجِّن من

(١) أصاغت: أصغت؛ والشَيْظَم من الخيل: الطويل الجسم، وشامت: تطلعت. والمُحْذَم: السيف القاطع.

(٢) البرى: الخلاخل. المُحْذَم: موضع الخلخال.

شعر ابن هانيء الأندلسي، الذي كان كثير من مواطنيه يقارنونه بأبي الطيب ويعتبرونه منافساً له. وإلا فكيف يصدق حكم أبي العلاء على مثل قول شاعرنا:

فَتَكَاتُ طَرَفُكَ أَمْ سَيُوفُ أَبِيكَ	وَكُنُوسُ خُمُرِ أَمْ مَرَاشِفُ فَيْكَ؟
أَجِلَادُ مَرَهْطَةٍ وَفَتَكَ مُحَاجِرُ!	مَا أَنْتَ رَاحِمَةٌ وَلَا أَهْلُوكُ!
يَا بِنْتَ ذِي الْبُرْدِ الطَّوِيلِ نَجَادُهُ	أَكْذَا يَكُونُ الْحُكْمُ فِي نَادِيكَ؟
قَدْ كَانَ يَدْعُونِي خِيَالَكَ طَارِقًا	حَتَّى دَعَانِي بِالْقَصْنَا دَاعِيكَ
عَيْنَاكَ أَمْ مَخْنَاكَ مَوْعِدُنَا وَهَى	وَادِي الْكُرَى أَلْقَاكَ أَمْ وَادِيكَ
مَنْعُوكَ مِنْ سِنَةِ الْكُرَى وَسَرَوْا هَلُو	عَشَرُوا بِطُيُفِ طَارِقِ ظُنُوكُ!
وَدَعُوكَ نَشْوَى مَا سَقُوكَ مَدَامَةً	لَمَّا تَمَازَلْ عَطْفُكَ أَتَهْمُوكُ

وابن هانيء كذلك حاد في موسيقى شعره، فهو يختار قصائده من البحور الكثيرة التفاعيل العالية النغم الجلية الموسيقي، ثم هو يؤثر القوافي الرنانة، ويصل أحياناً إلى اختيار روي غريب لم يؤلف من قبله. بل نستطيع أن نقول: إنه حاد في كم أبيات قصائده، فهو أميل إلى القصائد، وإلى المطولات بصفة خاصة..

هذه هي السمة الأولى من سمته البارزتين، وهي سمة الحدة، أما السمة الثانية، وهي المذهبية، فتبدو في كون ابن هانيء شاعراً مذهبياً لا يؤمن بالفن لذاته، وإنما يوظفه لتدعيم مذهب يميل إليه ويدعو له. فابن هانيء قد اتصل بالحركة الشيعية وهو في الأندلس، وكانت السبب في خروجه من بلده وهجرته إلى شمال إفريقيا. ثم إنه قد اتصل بزعماء الفاطميين اتصالاً مباشراً بعد هجرته، وعمل للدعوة الفاطمية، فكان من ألسنتها الناطقة ومن دعائها أصحاب الصوت الجهير. ومن هنا كثرت في شعره مصطلحات الشيعة وأفكارهم، وبدأت في نتاجه خطوط مذهبهم وروح دعوتهم، واشتمل أسلوبه كثيراً على الحجاج والجدل والتعليل، في محاولة للإقناع، شأن أصحاب المذاهب.. وربما لا تخلو قصيدة من قصائده الكثيرة في المزم من أمثلة على ذلك. فهو يقول مشيراً إلى فكرة الإمامة:

إِمَامٌ صَدَلٌ وَفِيهِ كُلُّ نَاحِيَةٍ كَمَا قَضَوْا فِي الْإِمَامِ الْعَدْلَ وَاشْتَرَطُوا

ويقول مشيراً إلى فكرة العصمة:

مؤيد باختصار الله يصحبه وليس فيما آراه الله من خلل

ويقول في فكرة ميراث آل البيت للحكم:

هو الوارث الأرض صنّ والدين أب مصطفى وأب مرتضى

ومثل هذه الأفكار الشيعية كثير في شعر ابن هانيء، قد استخرجها العلماء الذين عنوا بهذه الناحية في تراثه، مثل الدكتور زاهد علي، الذي شرح ديوان ابن هانيء وحققه وقدم له^(١).

ولما كان ابن هانيء متفقاً مع المتنبّي في حدة الطبع، وفي الأخذ بمذهبه في الفن الشعري، ولما كان معجباً به ودارساً له أيضاً، فقد وجد في تراثه بعض آثار المتنبّي، حتى عيب ذلك عليه وعُد من المآخذ التي وجهت إليه. ومن ذلك مثلاً قول ابن هانيء:

ألم يُد سِرّ الحب أن من الضنا رقيباً وإن لم يهتك السر هاتك؟

فإن هذا المعنى قد سبق إليه المتنبّي حين قال:

وإذا خامر الهوى قلباً صب فعليه لكل عين دليل

ومنه أيضاً قول ابن هانيء:

إن ذل العزیز افضع مرأى بين عينيه من لقاء الحتوف

فهذا المعنى أيضاً قد سبق به المتنبّي حين قال:

خَيْرُ أَنْ الْفَتَى يَلْقَى الْمُنَايَا كَالْحَاتِ لَا يَلْقَى الْهُوَانَا

غير أن ذلك وما سبق من مآخذ، لا يغض من قيمة ابن هانيء، ولا يزحزحه عن الصف الأول بين شعراء الأندلس، فهو من غير شك شاعر ممتاز، يجمع إلى الأصالة الفنية والتمكن من أدوات الشعر، يحشد له غالباً المعنى العميق واللفظ القوي والعبارة المحكمة والصورة الباهرة والموسيقى الرنانة، مع طول نفس ووفرة إنتاج.

(١) سمي الدكتور زاهد علي عمله باسم «تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانيء».

ابن دراج

«شاعر العاطفة الأسرية والأصالة الأندلسية»

١- اسمه:

الاسم الكامل لهذا الشاعر هو: أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن عيسى بن دراج. وكنيته أبو عمر، ولقبه القسطلّي، نسبة إلى بلده قسطلّة. وقد اشتهر باسم: «ابن دراج القسطلّي» وكثيراً ما يقال له: «القسطلّي» دون ذكر أي اسم آخر.

أما «قسطلّة» التي يُنسب إليها الشاعر، والتي غلب اسمها عليه حتى اشتهر به فهي عند أكثر الباحثين قرية بغرب الأندلس، تدخل اليوم في حدود البرتغال، وتسمى الآن «Cacella» وتقع على ساحل المحيط الأطلسي بين الحدود الإسبانية ومدينة «Tavira». وهؤلاء الباحثون قد اعتمدوا على ما قاله الجغرافي القديم عبد المنعم الحميري في كتابه «الروض المغطار» وعلى ما ذكره الإدريسي في كتابه «نزهة المشتاق»، حيث أفرد الأول مادة «لقسطلّة دراج» وقال: إنها قرية في غرب الأندلس، كما أشار إليها الثاني بما يفيد أنها من قرى الغرب كذلك.

على أن بعض الباحثين يرى أن قسطلّة التي ينسب إليها شاعرنا إنما هي قرية متمية إلى ما كان يسمى: موسطة الأندلس، تقع قرب مدينة جيان. ويرجح محقق ديوان ابن دراج، وهو الزميل الدكتور محمود مكي أنها الآن البلدة الصغيرة التي من أعمال «Andujar»، وتبعد بنحو عشرين ميلاً إلى شمال جيان، واسم هذه القرية الآن هو: «Cazalilla».

وأنا أرحب أن قسطلّة التي ينسب إليها شاعرنا إنما هي «Castellar de Santiste»

❖ ألقى هذا البحث محاضرة عامة في المعهد الإسباني العربي بمدريد يوم ٧ ديسمبر سنة ١٩٧٦.

ban» التى هى من إقليم جيان أيضاً، والتى تقع فى الشمال الشرقى منها.. وسبب هذا الترويج عندى هو أن أقرب الأسماء إلى الاسم العربى القديم هو اسم «Castellar»، فهو الاسم الوحيد من بين الأسماء الواردة، الذى يحوى كل حروف الاسم فى شكله العربى، وإن كانت هذه الحروف قد جاءت بشكلها الإشباني. فإذا فخمنا الصوت الذى يحتاج إلى تفخيم، وتركنا الإمالة، ونطقنا اللامين على عادة النطق العربى قلنا فى Cas-tellar قسطلار، ولم يبق إلا الحرف الأخير وهو الراء - أو ال R - التى يختم بها الاسم فى شكله الإشباني، والذى يمكن أن يكون قد لحق باسم قسطة لسبب ما، أو أن يكون من جملة الاسم قبل النطق العربى، وقد أغفله هذا النطق لسبب ما، ومهما يكن من أمر فالقول بأن اسم قسطة هو أقرب الأسماء إلى Casteh مما لا يحتاج إلى مزيد عناء للتدليل عليه، فهو من غير شك أقرب من Cacella ومن «Cazalilla».

والفضل فى توجيه القائلين بأن قسطة التى منها شاعرنا إنما هى قسطة إقليم جيان، يرجع إلى ابن سعيد المغربى صاحب «المغرب» و «رايات المبرزين»، اللذين أوضح فيهما هذه الحقيقة.. ومعروف أن ابن سعيد أعرف بهذا الإقليم من سواه لأنه منه، ثم لأنه عرّف وعرف بمواطن ثلاثة، يسمى كل منهما باسم قسطة، على حين لم يعرف من قالوا قديماً بأنها قرية فى الغرب، إلا تلك القرية التى هى فى الغرب.. أما ابن سعيد فذكر قسطة الغرب مثلهم، ثم ذكر قسطة التى هى من إقليم جيان، كما ذكر ثالثة وهى قرية قرب الجزيرة الخضراء، ينسب إليها شاعر «غير شاعرنا هو: يونس بن محمد القسطلى».

٢- عصره:

وعصر هذا الشاعر يمتد من سنة ٣٤٧هـ إلى سنة ٤٢١هـ (٩٥٨م إلى ١٠٣٠م) أي من أواخر سنوات عبد الرحمن الناصر إلى أوائل سنوات عصر الطوائف، مروراً بعهد الحكم المستنصر، ثم بعهد المنصور بن أبى عامر وابنيه عبد الملك وعبد الرحمن، ثم بفترة «الفتنه المبيرة» التى ألت بالأندلس وجعلتها مسرحاً لصراع مرير على السلطة، بين الأمويين وأنصارهم، والعامريين ومواليهم، والبربر وأعوانهم، إلى أن انتهى الأمر بسقوط الخلافة وتقسّم الأندلس بين ملوك الطوائف.

وقد كان لكل حقبة من تلك الحقب أثره فى حياة ابن دراج وفى أدبه، فمولده ونشأته

كانا في فترة ازدهار الخلافة الأموية، أيام الناصر والمستنصر، حيث ازدهار الثقافة الأندلسية ووصول حضارة الأندلس إلى الذروة.. أما ولوج عالم الشعر وتألقه فيه فقد كان في فترة الحجابة، أيام المنصور بن أبي عامر، الذي حجب الخليفة الصغير هشاماً الثاني، وأصبح الحاكم الفعلي للأندلس، والذي اشتهر بتقريب الشعراء وتشجيعهم على تجويد الشعر، حتى لقد أنشأ لهم ديواناً خاصاً تجرى فيه الأرزاق والرواتب عليهم حسب أقدارهم.. وأما معاناة شاعرنا وتمرسه بتجارب الحياة المريرة، فقد كانت في فترة الفتنة، حيث كان القلق والفرع والاضطرار إلى الارتحال، بحثاً عن الأمن وطلباً للحماية، بل جرباً وراء ما يفى بضرورات الأهل وواجبات الأسرة.. وأما اكتمال نضج شاعرنا واستواء خصائصه وبلوغه الذروة، فقد كان فيما أدرك من عصر الطوائف، حيث وجد من جديد بعض الحكام المقربين للشعراء والمشجعين لتجويد الشعر. وفيما يلي تفصيل لهذا الإجمال:

٣- مولد الشاعر ونشأته:

ولد ابن دراج سنة ٤٣٧هـ (٩٥٨م) في بيت ذى مكانة من بيوت قسطله، هذه البلدة القريبة من جيان، والتي نسبت إلى الجد الأعلى للشاعر، فليل لها «قسطله دراج»، كما كان هذا الجد وبنوه الذين ينتمي إليهم شاعرنا يتداولون رئاسة هذه البلدة، كما يدلنا على ذلك ابن سعيد في كتابه «المغرب».

وأسرة ابن دراج ذات أصول بربرية قديمة تنتمي إلى صنهاجة، وكانت -فيما يبدو- ضمن البربر الذين دخلوا الأندلس في جملة من دخلوا مع طارق بن زياد سنة ٩٢هـ (٧١١م). ثم اندمجت هذه الأسرة البربرية الأصل في البيعة الأندلسية متحدة مع العناصر البشرية الأخرى التي كونت المجتمع الأندلسي، حتى أصبحت آخر الأمر أندلسية تماماً، ولا يكاد يربطها بأصلها البربري إلا هذا النسب المحفوظ، شأنها في ذلك شأن كل العناصر البربرية التي دخلت الأندلس في تاريخ مبكر ولذا لا نرى في شعر ابن دراج ما يشير إلى أصله البربري، بل على العكس من ذلك نراه يهاجم بعض زعماء البربر، على حين يشيد في شعره بخصوصهم.. وفي الحالات الاستثنائية التي يتجه فيها إلى بعض الحكام ذوي الأصول البربرية مثل بنى حمود، لا نجد في شعره ما يوحي بأى انتماء إليهم أو التفات لأصلهم، فكل مدحه لهم مدح عام كالذي يقال عن أى قواد أو أى ساسة.. ولهذا كله يعتبر

ابن دراج منذ البداية أندلسياً، وحق لابن حزم والشقندي أن يفاخرا به كأندلسي، وأن يلزما أهل المغرب الحجة في أن بلادهم لم تنجب شاعراً في مثل نبوغه، هذا مع علم المفاخرين بابن دراج، بأصوله الصنهاجية القديمة، لانهما يدركان أن آثار هذه الأصول قد تلاشت أخيراً من شخصية الشاعر، وأصبح أندلسياً غاماً بل أصبح من أكبر مفاخر الأندلسيين حتى على المغاربة أنفسهم.

ولا يُعرف شيء محدد عن نشأة ابن دراج الأولى، إذ لم يتعرض لها من ترجموا له قديماً من الأندلسيين والمشاركة. غير أننا نستطيع أن نستنتج من شعره ومما نعرف من منزلة أسرته وطبيعة فترة نشأته، أنه نشأ نشأة أقرب إلى الكفاية والرغد والرفعة، وتزود منذ البداية بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية موفورة، وأنه اهتم بنوع خاص بأشعار الجاهليين والإسلاميين، وفتح بنوع أخص بالشعر المحافظ الجديد الذي وصل إلى قمته في القرن الرابع الهجري، حيث انتهت زعامته في المشرق إلى الشاعر الجهيري أبي الطيب المتنبي، وفي المغرب إلى الشاعر المجلجل ابن هانيء الأندلسي.. ومن المؤكد أن ابن دراج قد أطل النظر في شعر هذين الشاعرين الكبيرين.. وقد ساعد على هذا التصور ما نعرف من منزلة أسرته التي سميت البلدة باسم كبيرها دراج، ثم ما نراه من آثار تلك الثقافة الأدبية واللغوية والتاريخية في شعر ابن دراج، وما نعلمه من ازدهار الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية بالأندلس في فترة التكوين الثقافي له، ومن الاهتمام بأشعار الجاهليين والإسلاميين والإقبال الشديد على الاتجاه الشعري المحافظ الجديد في تلك الفترة.. فنحن نعرف أن فترة التكوين الثقافي لشاعرنا، هي الفترة التي جنت ثمار قدوم «أبي على القالي» على الأندلس ونقله إليها مجموعة ضخمة من دواوين الشعراء المشاركة الجاهليين والإسلاميين، بالإضافة إلى كثير من كتب اللغة والأخبار.. كذلك نعرف أن فترة التكوين الثقافي لشاعرنا هي الفترة التي هضمت وتمثلت آثار أبي تمام والبحرّي التي أدخلها بعض نقلة آداب المشرق مثل أبي اليسر الرياضي.. كذلك نعرف أن ديوان المتنبي دخل الأندلس على عهد الخلافة وكان من عمدة الثقافة الشعرية في فترة تكوين شاعرنا. وكان قد أدخل هذا الديوان إلى الأندلس زكريا ابن الأشج.. هذا من ناحية المؤشرات المعينة على التصور الثقافي الأدبي لشاعرنا خلال فترة تكوينه.. أما المؤشرات التي يمكن أن تعين على التصور الثقافي اللغوي والتاريخي فحسبنا

أن نذكر منها أن فترة الخلافة التي كانت فترة تثقف الشاعر قد شهدت تألق عالم لغوي كالزبيدي، وعرفت مؤرخين كالرازي وابن القوطية وابن عبد البر والخشني..

ولا يمكن أن نغفل ما كان لجيان - التي تتبعها بلدة الشاعر - من مكانة في عالم الأدب، فهي بلد الشاعر يحيى الغزال الذي تألق قبل فترة الخلافة أيام عبد الرحمن الأوسط. وهي بلد ابن فرج صاحب كتاب «الحدائق»، الذي ألفه للحكم المستنصر وعارض به كتاب «الزهرة» للأصبهاني ابن داود.

وهكذا نستطيع أن نتصور ابن دراج قد تثقف في إقليم جيان، وفي تلك البيئة الأدبية الخصبة، وأفاد من معطيات عصره وبيئته المزدهرة بالأدب واللغة والتاريخ، والمحفية في المجال الشعري بالاتجاه المحافظ الجديد.

كما نستطيع أن نتصور أن موهبة الشاعر قد تفتحت وهو في تلك المرحلة، وأنه مارس قرض الشعر، حتى أحس بالتمكن من فنه. وهنا تطلعت آماله إلى العاصمة قرطبة، التي كان صاحب السلطان فيها وفي الأندلس جميعاً هو المنصور ابن أبي عامر، الحاجب المشهور، الذي كان معروفاً بتقريبه للشعراء، وإنشائه ديواناً لهم، واتخاذهم السنة لتأكيد سلطانه وتسجيل أمجاده والإشادة بانتصاراته.

٤- اتصاله بالعامريين ثم تألقه في فترة الحجابة:

وأول ما يذكره المؤرخون من أخبار حياة ابن دراج صلته بالمنصور، وقدومه على قرطبة ليبدأ بها عهد التألق سنة ١٨٢، وله من العمر ٣٥ سنة.. وقد استطاع هذا الشاعر أن يلقي الحاجب، وأن ينشده قصيدة هائية بدأها بالغزل قائلاً:

أضاء لها فجرُ التُّهى فَنَهاها عن الدُّبُفِ المُضنى بَحَرُها
وضللها صَبَحُ جَلا ثِيلة الدجى وقد كان يهديها إلى دجاها

وبعد الغزل التمهيدى، ووصف الرحلة إلى المدوح، وفراق الأهل من أجله، انتقل إلى الغرض الأساسى هو مدح المنصور الذى قال فيه:

فحطَّتْ بِمَغْنَى الجودِ والجَدِّ رَحَلُها وألقتْ بِرِيعِ المَكْرَماتِ عِصاها
لَدَى ملكٍ إحدَى لَواحِظِ طَرَفِها بِعَيْنِ الرضا حَسْبُ المُنَى وكِفاها

هو الحاجب المنصور والملك الذي	سعى فتتهالى جده فتناهى
سليل الملوك الصيد من سرور حمير	توسط في الأحساب سمك ذراها
ثباب معاليها وإنسان عينيها	ويدر دياجيها وشمس ضحاها
معظمها منصورها وجوادها	وفارسها يوم الوغى وقتها
ووارث ملك أثنته ملوكها	وجامع شمل مجدها وعلاها
نماء لقود الخيل تبع فخرها	وأورش سنن الملوك سباها
ذو الملك والتيجان والغدر التي	جدير بها التيجان أن تتباهى

وقد كان وصول ابن دراج إلى مجلس المنصور، وإنشاده إياه هذه القصيدة مبعث حسد له ومثار تشكيك فيه وتأمّر عليه. فقد خاف كثيرون ممن حول المنصور من شعراء وأدباء، أن يؤثر هذا الفتى الوافد من قسطة على مكانتهم، واستكثروا عليه أن يشاركهم منزلتهم في ديوان الشعراء، ومن هنا اتهموه بالسرقة الشعرية وانتحال شعر غيره، ولفطوا بذلك عند المنصور، وكان من نتائج ذلك أن استحضره المنصور ليختبره - على طريقته إذ ذاك حين كان يشك في عالم أو أديب - واقترح عليه بعض الموضوعات، وطلب إليه أن يقول فيها شعراً، فقال ابن دراج شعراً مرتجلاً فيما اقترح عليه القول فيه. وبهذا زالت تهمة السرقة وسقط ادعاء الانتحال. ووصله المنصور بمائة دينار، وأثبت في جملة شعرائه وأجرى عليه الرزق.

ولم يفت الشاعر الذكي أن يؤكد شاعريته بما هو أكثر من ذلك، ليقضى قضاء تاماً على مزاعم الحاسدين، وليثبت تفوقه بين الشعراء أجمعين، وكأنه كان يحس أن ما سيقوله ارتجالاً، سيأتي دون الدرجة الفنية التي يحب أن يعرف بها. ولذا كان قد أعد لهذا اللقاء قصيدة جديدة، أنشدها للمنصور بعد أن اجتاز الامتحان العسير. وفي هذه القصيدة البائية يقول:

حسبي رضاك من الدهر الذي عتبا	وعطف نعماك للحظ الذي انقلبا
يا مالكا أصبحت كفى وما ملكت	ومهجتي وحياتي بعض ما وهبا

ثم مضى في هذه النجوى إلى أن ينتقل إلى ذكر محنة الاتهام الباطل فيقول:

وَدَسَّسُوا لِي فِي مَتْنِي حَبَائِلَهُمْ شَتَعَاءَ بَيْتُهَا حَرَّانُ مَكْتَبَا
حَتَّى هَزَزَتْ، فَلَا زَنْدَ الْقَرِيضِ كَبَا فِيمَا لَدَى وَلَا سَيْفَ الْبَدِيهِ نَبَا
وَأَشْرَقَتْ شَاهِدَاتُ الْحَقِّ قَتَشَرُ لِي نَوْرًا غَدَتْ فِيهِ أَقْوَالُ الْوُشَاةِ هَبَا
هِيَهَاتَ أَصْجَرَ أَهْلَ الْأَرْضِ أَنْ يَجِدُوا لِلدَّرْعِيِّرِ عِيَابِ الْبَحْرِ مَنْتَسِبَا
وَحَاشَ لِلرُّودِ أَنْ يُعْزَى إِلَى رَمَضٍ وَأَنْ يَكُونَ لَهُ غَيْرُ الرَّبِيعِ أَبَا
إِلَى أَنْ يَقُولَ فِي قَدَمِ الْحَاسِدِينَ لِكِبَارِ الشُّعْرَاءِ، وَفِي بَيَانِ تَنَوُّعِ قُدْرَاتِهِ الْأَدَبِيَّةِ:
وَلَسْتُ أَوَّلَ مَنْ أَعْيَتْ بِدَائِعِهِ فَاسْتَدَعَتْ الْقَوْلَ مِمَّنْ ضَنَّ أَوْ حَسِبَا
إِنْ أَمْرًا الْقَيْسَ فِي بَعْضِ لُتْهِمْ وَفِي يَدِيهِ لَوَاءُ الشُّعْرَاءِ إِنْ رَكِبَا،
وَالشُّعْرُ قَدْ أَسْرَا الْأَعْشَى وَقَيْدِهِ دَهْرًا، وَقَدْ قِيلَ: «وَالْأَعْشَى إِذَا شَرِبَا،
وَكَيْفَ أَظْلَمَا - وَيَحْرَى زَاخِرُ فَطْنَا إِلَى خِيَالٍ مِنَ الضُّحْصَاحِ قَدْ نَضَبَا
فَبِإِنْ ذَاكَ الشُّكُّ عَنِّي، أَوْ فِيهَا أَنْذَا مَهْيَأًا لِجَلَى الْخَيْرِ مَرْتَقِبَا
عَبْدُ لِنَعْمَائِكَ فِي كَفِيهِ فَجَرُّهُدَى سَارِبًا لِحَدِّكَ يَجْلُو الشُّكَّ وَالرَّيْبَا
إِنْ شَتَّ أَمْلَى بِدِيَعِ الشُّعْرِ أَوْ كَتَبَا أَوْ شَتَّ خَاطِبًا بِالْمَنْثُورِ أَوْ خُطَبَا
كَرُوضَةِ الْحَزْنِ، أَهْدَى الْوُشَى مَنَظَرُهَا وَالْمَاءَ وَالزَّهْرَ وَالْأَنْوَارَ وَالْعُشْبَا

وهكذا تأكدت منزلة الشاعر في بلاط المنصور، فلم يكن في ديوان الشعراء فحسب، بل ما لبث أن ضمَّ إلى ديوان الإنشاء، لتمكنه من صناعة النثر إلى تمكنه من صناعة الشعر.. وما زال ابن دراج يصعد حتى أصبح من كبار شعراء المنصور، إن لم يكن أكبرهم أجمعين. وظل يعمل في خدمته شاعراً يسجل الانتصارات، ويصور كبار الأحداث، وناثراً يجيد ما يطلب إليه تحريره في ديوان الإنشاء، بل كان يصاحبه في بعض غزواته ليعايش تجارب النصر على الطبيعة، وليصور المارك من واقع الميدان. ومن هنا توثقت العلاقة بينه وبين أميره، وأصبحت تتجاوز علاقة شاعر مؤمل في مدوح كريم، بل صارت علاقة أساسها الإعجاب الملهم والتقدير الموحى. حتى لقد حفظ لنا ديوان ابن دراج اثنين وثلاثين عملاً شعرياً في المنصور، ما بين قصيدة وقطعة، وحتى لزم ابن دراج أميره إلى آخر حياة هذا الأمير الذي توفي سنة ٣٩٢ هـ (١٠٠٢ م).

وبعد موت المنصور استمر ابن دراج يعمل في خدمة الحاجب الجديد عبد الملك بن أبي عامر الملقب بالمظفر، وظل يسجل انتصاراته ويصور كبار الأحداث في عهده، إلى أن مات هذا الحاجب وخلفه أخوه عبد الرحمن، فقال شاعرنا قصيدة يرثي بها الحاجب الراحل ويمزى الحاجب الجديد ويهته بالولاية.. ثم تنقطع صلة الشاعر - أو يسكت شعره - عن العامرين، لأن هذا الحاجب الجديد يرتكب حماقة محاولة أخذ البيعة له، ليكون خليفة لا حاجباً، وتقوم الثورة ضده في قرطبة، ويبدأ بذلك عهد «الفتنة المبيرة»، التي يعاني ابن دراج بعض متاعبها في قرطبة ثم يضطر معها إلى مغادرة العاصمة الأندلسية، والبحث عن الأمن والحسنى وما يعول الأسرة. وبهذا تبدأ مرحلة جديدة من حياة ابن دراج، هي: مرحلة الانحلال والتنقل والضياع، بعد استقرار في ظل العامرين دام نحو ١٧ سنة (من ٣٨٢هـ إلى ٣٩٩هـ).

٥- في محنة الفتنة:

قصد ابن دراج أول عهد الفتنة أن يرتبط بالثائر الأموي الذي أسقط الحاجب العامري الطامع، فقال قصيدة في محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى يبدو أنها لم تغد، وهي القصيدة الوحيدة التي قالها في هذا الأموي والتي مطلعها:

قل للخلافة قد بلغت منك
ورأيت ما قهرت به عيناك
إلى أن يقول:

وأنا الشريد وظل عزك مولى
وأنا الأسير وفي يديك فكاهى
أدب أضواء المشرقين وتحتته
حفظ يثن إليك أنه شاك

وحين يقتل هذا الأموي الثائر، ويستولى على الأمر أموى آخر هو سليمان ابن الحكم الملقب بالمستعين، توجه إليه الشاعر قاصدا الارتباط به. ويحفظ لنا ديوان شاعرنا ثلاث قصائد في هذا الخليفة الأموي الجديد، كما يحفظ لنا كذلك قطعة شعرية وجهها إليه معبراً عن شكواه ومعاناته، بحيث نستطيع أن نتأكد أن قصائده المدحية التمجيدية في هذا الخليفة لم تحقق أمله فيه.

وتحت ضغط الظروف يلجأ ابن دراج إلى الحموديين، فيمدح أولا القاسم بن حمود،

الذي كان وزيراً للخليفة المستعين على قرطبة، ويشكو ما أصابه هو وأسرته من ضرر، ولكن يبدو أنه لم يحقق أملاً كذلك لدى القاسم. فترك قرطبة لأول مرة متوجهاً إلى سبتة حيث على بن حمود أخو القاسم، وفي سبتة أنشد علياً حاكمها قصيدة من أشهر قصائده. ولكن حظه لدى على في سبتة، لم يكن بأوفر من حظه مع القاسم في قرطبة. ولذا عاد إلى الأندلس، وأخذ ينتقل بين الحكام الذين كانوا من قواد بني عامر ورجالاتهم ومواليهم، والذين انتهزوا فرصة الفتنة والصراع على الخلافة في قرطبة بين الأمويين والبربر، واستقلوا بشرق الأندلس، واستبد كل بإقليم من هذا الشرق.

وهكذا قصد ابن دراج المريّة حيث خيران العامري، كما قصد بلنسية حيث مبارك ومظفر، كما قصد شاطبة حيث ابن أفلح، كذلك قصد طرطوشة حيث ليبب. وظل شاعراً في هذا التنقل بين الموالى العامريين بشرق الأندلس مدة أربع سنوات (من ٤٠٤ هـ إلى ٤٠٨ هـ) دون أن يحقق ما يأمل فيه من استقرار وتقدير وبلوغ قصد.

وأخيراً قصد التجييين حكام سرقسطة، فاتصل أول الأمر بمنذر بن يحيى التجيبي، ثم بآبنة من بعده يحيى بن منذر، وقد تحقق له في ظل حكام سرقسطة كثير مما كان يحلم به من أمن واستقرار وتقدير، بعد نحو ثماني سنوات من الضياع والقلق والمعاناة منذ قيام الفتنة (٣٩٩) إلى ذهابه إلى سرقسطة (٤٠٨) ولذا عاش ابن دراج في ظل التجييين أكثر من عشر سنوات مردداً في منذر بن يحيى ثم في ابنه يحيى بن منذر، كثيراً من قصائده ومقطوعاته، التي تبلغ نحو ثلث شعره الذي يحتفظ به ديوانه.. وقد اتصل ابن دراج في الوقت نفسه بطائفة من كبار رجالات الدولة في سرقسطة، قائلًا، فيهم بعض شعره.

وقد كان لتحقيق أحلام ابن دراج في سرقسطة ما يغنيه عن مغادرتها إلى غيرها من أقاليم الأندلس، فتحل لا تعرف له رحلة عنها منذ وفد عليها، إلا رحلة إلى دانية، حيث كان عليها مجاهد العامري.. وربما كان السبب في هذه الرحلة إلى دانية بعد الاستقرار في سرقسطة، هو الرغبة في التغيير بعد طول المقام في سرقسطة، وربما شجع عليها ما عُرف عن مجاهد من تقرب للعلماء ورعاية للشعراء واشتغال بالعلم وممارسة للأدب. وربما كان من دوافعها كذلك بعض الأحداث التي كدرت صفو علاقة ابن دراج بإسحق بن منذر بعض الوقت، والتي شكّا منها في بعض أشعاره الأخيرة المتصلة بهذا الأمير.. ومهما يكن من أمر

فقد وفد شاعرنا على مجاهد في ألمرية سنة ٤١٩ هـ وتوجه ببعض شعره إليه.. وأغلب مؤرخي حياة ابن دراج على أنه عاد بعد حين إلى سرقسطة حيث مات بها سنة ٤٢١ هـ (١٠٣٠م) وقد تجاوز السبعين.. وإن كان يرى محقق ديوانه، زميلنا الدكتور محمود مكى «أنه ربما كان الأرجح أن ابن دراج توفي في دانية». ويستند الدكتور مكى في ذلك إلى «أن الابن الوحيد الذي احتفظت كتب التراجم لنا ببعض أخباره من ولد ابن دراج، وهو الفضل بن أحمد، كان من شعراء إقبال الدولة على بن مجاهد، الذي حكم دانية والجزر الشرقية بعد وفاة أبيه ممدوح ابن دراج».. وفي رأي أن وجود ابن لابن دراج في دانية بعد وفاة الأب الشاعر ومجاهد العامري، لا يكفي دليلاً على استقرار ابن دراج في دانية وعدم عودته إلى سرقسطة، ولا يُسَوِّغُ مخالفة الذي عليه جُلُّ - المؤرخين، من كون ابن دراج عاد إلى سرقسطة وتوفي بها بعد أن تجاوز السبعين.

٦- شخصية ابن دراج:

هذا، وقد كانت أخلاق ابن دراج على كثير من الاستقامة والبعد عن التحرر الذي كان يتورط فيه كثير من معاصريه. فنحن لا نجد في أخباره، ولا نستشف من شعره لها ولا مجبونا ولا تحرراً، بل على العكس يؤكد شعره أنه كان علي كثير من الجد والحساسية المسيبين لشيء غير قليل من الأسى.. على أن من أبرز ملامح شخصية ابن دراج إحساسه العميق بالأسرة وتعلقه الشديد بالزوجة والأولاد.. وأخيراً نرى من ملامح نفسية ابن دراج شعوره دائماً بالحاجة إلى الأمن، وإحساسه أبداً بضرورة الاستقرار، وفزعه الشديد من التشتت والتشرد والضياح وتفرق الأهل.

٧- شعر ابن دراج:

(١) ديوانه وموضوعاته:

يُعتبر ابن دراج من أغزر شعراء الأندلس شعراً، بل من أكثر شعراء العربية إنتاجاً، فقد خلف ديواناً ضخماً، أكثره من القصائد الطوال، التي يغلب عليها طول النفس. وقد حقق هذا الديوان تحقيقاً عملياً ممتازاً زميلنا الدكتور محمود مكى الأستاذ بجامعة القاهرة الآن.. وظهر هذا التحقيق سنة ١٩٦١.. وتأخذ معظم قصائد الديوان وقطعه عنوان المدح،

وتتضمن مادة هذا المدح كموضوع أساسى. ولكن ذلك لا ينبغى أن يخذلنا فنظن أن المدح هو الموضوع الرئيسى عند هذا الشاعر، أو أنه شاعر مداح فقط، فأكثر القصائد التى دارت أساساً حول موضوع المدح أو عنونت به، لا تخلو من أغراض شعرية أخرى، كثيراً ما زاحمت الموضوع الأصيل وطغت عليه، وكانت أبرز ما فى القصيدة، وأهم ما يبقى منها.. فابن دراج لا ينبغى أن يؤخذ بغلبة عناوين المدح على قصائده، ولا بإدارة معظمها حول المدح أساساً، فهذا شئ فرضته طبيعة عصره الذى بدأ عملياً بفترة المنصور، والذى انتهى بعهد الطوائف، مروراً بأيام الفتنة كما عرفنا. كما فرضت هذا الشئ أيضاً طبيعة ابن دراج، ولفه لحياة خاصة فيها استقرار ورغد وسد لاحتياجات الأسرة العديدة.. لذلك لا يمكن أن تُغفل هذه الموضوعات الجانبية أو الثانوية الهامة العديدة، التى تضمنتها قصائده مهما كان بها من مدح.

وأهم هذه الأغراض والموضوعات - غير المدح - وصف مواقف الوداع وفراق الأهل، ووصف الأسفار ومشاق الرحلة فى البر والبحر، وبالنهار والليل، ثم التعبير عن تجارب القلق والغربة والضيق، وتجسيم قسوة الأيام على الأب حين تثقله مسئوليات أبنائه، وحين يرى عياله عاجزين أمام قسوة الأحداث، ويرى نفسه كذلك عاجزاً عن أن يكون لهم كما يريد ويريدون.. كذلك من أهم موضوعات شعر ابن دراج التى لا ينبغى أن تضيع فى زحمة عناوين المدح ومادته، موضوع وصف المعارك الحربية، ومشاهد الجيوش والعدد البرية والبحرية.. وأخيراً من أهم موضوعات شعر هذا الشاعر تسجيل كثير من الأحداث التاريخية، وخاصة تلك التى تتصل بالعلاقات بين الأمراء المسلمين والأمراء المسيحيين، وهو تسجيل أدبى شعري بطبيعة الحال.

فابن دراج كثير الحديث عن وداعه لزوجته وأولاده، وصائفٌ ماهر لما يكون فى مواقف هذا الوداع من مشاهد حسية وآلام نفسية. وقد اتجه هذه الوجهة منذ أولى قصائده التى دخل بها عالم الشهرة، وهى قصيدته الهائية التى أنشدتها المنصور، والتى يقول فيها:

ولله عزمى يوم ودعتُ نحوَه	نفوساً شجائى بثَّها وشجاءها
وربَّيةً خلدتْ كالجمانِ دموعُها	عزيز على قلبى شطوطُ نواها
وبنتُ ثمانٍ لا يزال يروعننى	على النأى تذكارى خُفوقٌ حشاها

وموقشها والبينُ قد جدَّ جدُّه مُنوطًا بحبلٍ عاتقَى يداها
تشكَّى جفاء الأقربين إذا النوى ترامت برحلى فى البلاد فتأها

فالشاعر لا ينسى خلال قصيدته المدحية أن يذكر موقف الوداع بينه وبين أهله، ويخص بالذكر زوجته التى كانت تبكى بدمع الجمان، وابنته ذات الثمان، التى كانت أحشاؤها تخفق اضطراباً وحزناً لفراق الوالد، ثم يصورها وقت الوداع، وقد تعلقت يداها بكتفيه ورحت تشكو إليه ما قد يصيبها بعده من جفاء الأقربين.

ومن أروع شعر ابن دراج في هذا الصدد، ما قاله في رائثته التى عارض فيها قصيدة أبي نواس في الحصيب بن عبد الحميد صاحب خراج مصر والتي يقول فيها:

تقول التي من بينها خفٌ مركبي عزيز علينا أن نشارك تسييرُ

وكانت هذه المعارضة بناء على اقتراح المنصور.. وإذا كان أبو نواس قد ألم في قصيدته بذكر الزوجة ومحاولتها تعويق الزوج عن السفر تعلقاً به، وبين أنه عصاها لتعلقه وانجذابه إلى المدوح، فإننا نرى ابن دراج يتفوق بشكل رائع على سلفه أبى نواس، فيتجاوز ذكر الزوجة وتعويقها، إلى ذكر الطفل الذى من شأنه أن يشد الوالد إلى المنزل ويشنيه عن المضي فى السفر، والذى يدرك - رغم صغر سنه عن الكلام - كل ما يفرضه الموقف من حزن وألم وتمزق بين الوالد المسافر والأم المقيمة.. وفى تلك القصيدة الرائعة يقول ابن دراج:

دعسى عزيمات المستضام تسييرُ فتتجد فى عرض الغلا وتغورُ
لعل بما أشجائك من لوصة النوى يعزُ ذليل أويذك أسير
ألم تعلمى أن الثواء هو النوى وإن بيوت العاجزين قبور
إلى أن يقول:

ولما تداينت للوداع وقد هفا بصبرى منها أنه وزفير
تناشدنى عهد المودة والهوى وفى المهد ميقوم النداء صغير
عبي يمرجوع الخطاب ولحظه بموقع أهواء النفوس خبير
تبوا ممتوع القلوب ومهدت له أذرع محضوفة ونحور

فكلُّ مَفْدَاةٍ التَّرَائِبِ مُرَضِعُ وكلُّ مَحْيَاةٍ المَحَاسِنِ ظَمِيرُ
عَصَبَتْ شَفِيعَ النَّفْسِ فِيهِ وَقَادِنِ رَوَّاحُ لَتَدَّأَبِ السُّرَى وَيَكُورُ
وَصَارَ جَنَاحُ الشَّوْقِ بَى وَهَفَتْ بِهَا جَوَانِحُ مِنْ دُعْرِ الضَّرَاقِ تَطِيرُ
وَابْنُ دِرَاجٍ وَصَافٍ لِلرَّجَلَاتِ، مَفْصَلُ الْقَوْلِ فِيهَا بَرِيَّةٌ وَبَحْرِيَّةٌ.. بكلِّ مَا فِيهَا مِنْ
مَعَانَاةٍ وَقَسْوَةٍ وَأَلَامٍ.. وَمِنْ أَشْعَارِهِ الْكَثِيرَةِ فِي الرَّحْلَةِ بَرَا - نَهَارًا ثُمَّ لَيْلًا - قَوْلُهُ فِي نَفْسِ
الْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ.

وَلَوْ شَهِدْتُ نِيَّ وَالصَّوَاخِدُ تَلْتَضَى عَلَى وَرَقِ الرَّاقِ السَّرَابِ يَمُورُ
أَسْلَطَ حَرًّا هَاجِرَاتٍ إِذَا سَطَا عَلَى حُرُوجِهِى وَالْأَصِيلِ هَجِيرُ
وَاسْتَنَشَقَ التَّكْبَاءَ وَهَى بِوَارِح وَاسْتَوْطِنَ الرَّمْضَاءَ وَهَى تَضُورُ
وَلِلْمَوْتِ فِى عَيْنِ الْجَبَانِ تَلَوْنُ وَلِلذِّعْرِ فِى سَمْعِ الْجَرَى صَفِيرُ
لَبَّانَ لَهَا أَنَّى مِنَ الضَّمِيمِ جَاذِع وَأَنَّى عَلَى مَخْضِ الْخُطُوبِ صَبْرُوا
وَلَوْ بَصُرْتُ بَى وَالسُّرَى جُلَّ عَزَمَتِى وَجَرَّسَى لِحْدَانِ الْفَلَاحِ سَمِيرُ
وَاعْتَسَفَ الْمَوْمَاةُ فِى غَسَقِ الدَّجَى وَلِلْأَسَدِ فِى غَرِيلِ الْغِيَاضِ زُنْثِيرُ
وَقَدْ حَوَمَتْ زَهْرُ النُّجُومِ كَأَنَّهَا كَوَاعِبِ فِى خُضْرِ الْحَدَاقِ حُورُ
وَدَارَتْ نَجُومُ الْقُطْبِ حَتَّى كَأَنَّهَا كَنُوسِ مَهَا وَالِىَ بَهْنُ مُدِيرُ
وَقَدْ خِيلَتْ طُرُقُ الْمَجَرَّةِ أَنَّهَا عَلَى مَضْرُوقِ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ قَتِيرُ
وَنَاقِبِ عَزَمَتِى وَالظَّلَامِ مَرْوَع وَقَدْ غَضَّ أَجْفَانُ النُّجُومِ فَتُورُ
لَقَدْ أَيقَنْتُ أَنَّ الْمُنَى طَوَعُ هَمَّتِى وَأَنَّى بِعَطْفِ الْعَامَرِى جَدِيرُ

وَمِنْ أَشْعَارِهِ الْكَثِيرَةِ فِي الرَّحْلَةِ بِحَرَكَ، قَوْلُهُ فِي قَصِيدَتِهِ النُّونِيَّةِ الَّتِي قَالَهَا حِينَ وَفَدَ
عَلَى خَيْرَانَ الْعَامَرِى:

إِلَيْكَ شَحْنًا اذْهَبْ تَهْوَى كَأَنَّهَا وَقَدْ دُعِرَتْ عَنْ مَغْرِبِ الشَّمْسِ غُرْبَانُ
عَلَى لُجَجِ خُضْرٍ إِذَا هَبَّتِ الصَّبَا تَرَامِى بِنَا فِيهَا شَبِيرُ وَهَلَانُ
مَوَائِلَ تَرَعَى فِى ذَرَاهَا مَوَائِلُ كَمَا عُبِدَتْ فِي الْجَاهِلِيَّةِ أَوْثَانُ

وَفِي طَيِّ أَسْمَالِ الْغَرِيبِ غَرَائِبُ سَكَنَ شِظَافِ الْقَلْبِ شَيْبُ وَوُلْدَانُ
يُرَدِّدْنَ فِي الْأَحْشَاءِ حَرَّ مَصَائِبُ تَزِيدُ ظِلَامًا لَيْلَهَا وَهِيَ نَيْرَانُ
إِذَا غِيضَ مَاءِ الْبَحْرِ مِنْهَا مَدَدَنهُ بَدَمَعَ عَيُونُ تَمْتَرِيهِنَّ أَشْجَانُ
وَإِنْ سَكَنْتُ عَنَّا الرِّيحُ جَرَى بِنَا زَهْيِرُ إِلَى ذِكْرِ الْأَحِبَّةِ حَنَانُ
يَقْلُنْ وَمَوْجُ الْبَحْرِ وَالْهَمُّ وَالْدَجَى تَمُوجُ بِنَا فِيهَا عَيُونُ وَأَذَانُ
الْأَهْلُ إِلَى الدُّنْيَا مَعَادُ، وَهَلْ لَنَا سِوَى الْبَحْرِ قَبْرٌ أَوْ سِوَى الْمَاءِ أَكْفَانُ

وإبن دراج كثير الحديث عن أولاده، دائم الحنين إليهم والاهتمام بأمرهم. وربما كان هذا الموضوع أهم موضوعات ابن دراج الشعرية الإنسانية، التي تتخلل قصائده. فقد ذكر أبناءه ألوانا مختلفة من الذكر، بلغت أكثر من عشرين مرة في ديوانه. وهذه ظاهرة قد لا يشاركه فيها شاعر عربي آخر. ولعل من أسباب ذلك تلك الظروف الخاصة التي أحاطت بابن دراج، من شدة حساسيته، إلى قسوة الحياة أيام الفتنة عليه، إلى كثرة هؤلاء الأولاد أخيراً كثرة بلغت بهم بضعة عشر، بين بنين وبنات. ولهذا كله نرى ابن دراج يكاد يكون أكثر شعراء العربية ذكراً لأولاده وشكايه من قسوة الأيام عليهم، ومن عجزه عن تحقيق ما يحب لهم. ومن ذلك ما مضى من حديث عن ابنته بنت الثمان، وعن طفله الصغير الذي هو عبي بمرجوع الخطاب، ولكنه خبير بموقع أحزان والديه. ومنه أيضاً قول شاعرنا في اغتراب أبنائه رغم تعلقه بهم، وتشردهم عنه رغم احتياجهم إليه:

شَدُّ الْجَلَاءِ رَحَالَهُمْ فَتَحَمَلْتُ أَفْلَاذُ قَلْبٍ بِالْهَمُومِ مَسْبَدُ
وَجَرَّتْ بِهِمْ صَعَقَاتُ رَوْعٍ شَرِدَتْ أَوْطَانُهُمْ فِي الْأَرْضِ كُلِّ مَشَرْدُ
لَا ذَاتَ خِلْدٍ لَهُمْ يُرَامُ لَوَجْهَهَا كَيْنَ وَلَا ذُو مَسَدٍ لَهُمْ بِمَسَدُ
عَاذُوا بِلَمَعِ الْآلِ فِي مَدِّ الضَّحَى مِنْ بَعْدِ ظِلِّ فِي الْقُصُورِ مَمْدُ
مِنْ كُلِّ عَارٍ بِالتَّجَمُّلِ مَكْتَسِرُ وَمَزُودٍ بِالصَّبْرِ غَيْرِ مَزُودُ

ويقول ابن دراج في قسوة الأيام على أبنائه، وحملها إياهم على التشرد والاغتراب حتى أصبحوا يتمزقون كلما رأوا صاحب دار أو مالك مقر، حتى ولو كان طيراً له عش أو حيواناً له مريض:

فى أهل دار كالكواكب والنوى بعد النوى فلك بهم دوار
كانوا جمالا للزمان فأصبحوا وهم عليه بالتغريب عار
تنبوا الديار بهم وتلك ديارهم غرض المصائب ما بها ديار
يتأوهون إذا رمت أوهامهم ذارا لتساكنها بها استقرار
ويهيجهم عين لهن مرابض ويشوقهم طير لها أوكار

ويقول كذلك وهو يصور مدوحه في قدرته، ثم حاله هو في عجزه، ومع ذلك يفعل أقصى ما يستطيع أب من أجل راحة أولاده:

وقد عاذ أبطال الجِلادِ بعطفه كما عاذ أطفال الجِلادِ بعطفيا
وقد قصرت عنه رماح عداته كما قصرت عنهم رياش جناحيا
ولكن أواسى بين عار ولا يسر اقلص من ذيا لأثني على تيا

ولكثرة تردد ذكر الأبناء والأهل في شعر ابن دراج، ولكثرة إدارة الحديث عنهم بهذا الشكل الذى ما نظن أن شاعرا آخر قد وصل إليه، يمكن أن نطلق على هذا الشاعر 'الأندلسى' «شاعر الأسرة» أو «شاعر الحب الأسرى».

وديان ابن دراج مفعم بوصف المارك ومشاهد الجيوش، وذلك لارتباطه بحكام عرفوا بخوض المارك مثل المنصور، ومنذر بن يحيى التيجيى.. ومن ذلك قوله لهذا الأخير:

فى جحفل كالليل جرار له من عز نصرك جحفل جرار
أمددت فيه باللائكة التي نصرت بها أعمامك الأنصار
وكسوت فيه الشمس برّد عجاجة للموت تحت ظلالها إسفار
والجو يحمى والدماء سواكب والأرض ربا والسما غبار
والثغفرات سوابق وخوافق والشاهقات أسنة وشفار
كُل رُفْعَن صدورهن لقارة ما إن لها قبل الصدور مفار

(ب) **التجاهه وسماته:**

وشعر ابن دراج من الناحية الفنية يسير في الاتجاه المحافظ الجديد، فهو ليس شعرا

محافظاً قديماً كشعر جرير والفرزدق من المشاركة مثلاً، وليس شعراً محدثاً كشعر أبي نواس ومدرسته كذلك، ولكنه من مدرسة أبي تمام والبحترى وأبي الطيب وابن هانيء، ممن عادوا إلى التقاليد المحافظة في الشعر، لكن مع الإفادة من الجديد المقبول وغير المنافي للتقاليد العربية، من كل ما أمدت به الحضارة الجديدة من علم وفكر وفن.. ويعتبر ابن دراج قمة هذا الاتجاه في الأندلس في أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري.

وبرغم أن ابن دراج كان يسير في هذا الاتجاه الذي سار فيه غير من المشاركة والأندلسيين، قد كانت له سمات خاصة تجعل لشعره شخصية متميزة واضحة بين أصحاب هذا الاتجاه في المشرق والأندلس جميعاً. ويمكن أن نلخص تلك السمات في خمس، وهي: اللون المحلي، والشعور الأسرى، والتحليل المعنوي، والوصف النفسي، والنضج الثقافي.

أما سمة اللون المحلي، فنعني بها كون الشعر واضح التأثير بطابع الإقليم ومؤثراته. وشعر ابن دراج بين الأندلسية بشكل يدل قارئه وسامعه على أن صاحبه من أبناء الأندلس، المتأثرين بطبيعتها الجغرافية، وأحوالها السياسية، وأوضاعها الاجتماعية وحالتها الثقافية، وخصائصها اللغوية، أعظم تأثير.. ويكاد ابن دراج يكون من هذه الناحية من القلة المنفردة من الشعراء الأندلسيين، الذين لا يخطئ متلقى شعرهم أندلسيتهم، حتى ولو لم يكن يعرف هذا المتلقى من صاحب هذا الشعر. فبمجرد قراءة قصيدة يحكم المتلقى بأن صاحبها لا يمكن إلا أن يكون أندلسياً، بل يوشك أن يحدد الفترة التي عاش فيها والأحداث التي ألم بها والحاكم الذي كان على عهده.

أما الطبيعة الجغرافية فواضحة جداً في جل شعر ابن دراج حيث يكثر مثلاً من ذكر البحر واستمداد الصور منه، تأثراً بموقع شبه الجزيرة الأندلسية المحيطة بالأمواه من معظم الجهات. بل أنه يكثر من ترديد أسماء بلاد وأقاليم وأماكن من شبه الجزيرة، حتى تلك التي كانت ضمن الإمارات المسيحية غير الداخلة في نطاق أرض المسلمين. ومن ذلك قوله مخاطباً منذر بن يحيى التجيبي:

وَيَسْطَلُ مِنْ «قَشْتَلَةٍ» يَدَ أَمِنْ لِرَضَاكَ فِيهَا يَارِقُ وَسَوَارُ

«وقشتله» في البيت يريد بها «كاستيلا» هذا الإقليم الإسباني المعروف Castilla.

ومنه أيضاً قوله مخاطباً المنصور بن أبي عامر:

وبيعه، شنتُ فرُوجَ، أوريث فوقها سنا لهب فيه لعميانها شرَحُ
و «شنتُ فرُوجَ» في البيت هي المعروفة اليوم باسم «سانتا كروث»
Santa cruz ومن ذلك قوله مخاطباً عبد الملك بن المنصور:

«وقُلْتُيَّة» انشأت فيها عارضا للحرب أبرق بالاحتوف وأرعدا
«وقُلْتُيَّة» في البيت ليست إلا مدينة «كلونيا» Clonia المعروفة في إقليم «قشتالة»
ومنه أيضاً قوله في منذر بن يحيى:

فَتَتَّ منها قواصى، بَنَبْلُونَتِه، بالهدم والنار فتأفَّتْ في عَصْدُه
و «بَنَبْلُونَة» في البيت هي العاصمة المعروفة لإقليم بُرَّة. وهي بالإسبانية Panplona.

وأما الأوضاع السياسية للأندلس فتنعكس معالمها في شعر ابن دراج بشكل واضح،
يجعل من هذا الشعر في جملة «ديوان الأندلس في ذلك الحين» قياساً على قول الأقدمين
إن الشعر الجاهلي هو «ديوان العرب». وأبرز ما يلفت النظر من تلك الأحداث - التي
كثرت الإشارة إليها في شعر ابن دراج - تلك الأحداث المتصلة بعلاقة الأمراء المسلمين
بالأمراء الإسبان المسيحيين. فابن دراج كثير الإشارة إلى ما يتعاور على تلك العلاقات من
عداوة وحرب حيناً، ومهادنة وسلم حيناً آخر، ثم وساطة أو سفارة أو ارتباط في بعض
الأحياء... وخلال ذلك نرى عدداً غير قليل من أسماء الأمراء المسيحيين الإسبان يتخلل
أشعار ابن دراج، مرتبطاً بما قدم يكون من حادثة سياسية من تلك الحوادث المختلفة. ويأتى
ذلك على وجه لا تكاد نراه عند شاعر أندلسي آخر.

ومن هذا قول ابن دراج يوم قدوم ملك البشكنس (أو إمارة نبارة) وهو شأنه بن
غرَسية، المعروف باسم «سانشو» الثاني Sancho 2 الذي جاء إلى قرطبة معلناً الطاعة
للمنصور بعد طول صراع وحرب بينهما:

قلله يوم جلَّ قدْرُ عديده وعُدته عن مثلما وكانما
جنود كان الأرض من لمعانها بروق تلالا أو حريق تضروما
سحاب من البيض الخوافق قد علا ويحر من السرد المضاعف قد طما
بكل كمي عامسرى كأنما تسريل من شمس الضحى وتعبما

يُحْيِي الأَمِيرَ بِالحَيَاةِ مَبْشَرَا وَإِنْ كَانَ قَدْ هَاجَاهُ بِالمَوْتِ مَعْلَمَا
وَقَدْ طَالَمَا لَاقَاهُ قَرِينَا مُسَاوِرَا فَوَشَكَانَ مَا لَاقَاهُ حَزِينَا مُسْلَمَا
كَانَ النُّجُومُ الزَّهْرَ حَفَّتْ بِوَجْهِهِ فَادَّتْهُ مَحْرُوسًا إِلَى قَهْرِ السَّمَاءِ

ومن الأحداث التاريخية التي أشار إليها ابن دراج محدداً اسم بطلها الإسباني، وفادة أمير قشتالة شائع بن غرسية، المعروف فيما بعد باسم «سانشو» الأول Sancho 1 حين وفد على المنصور بن أبي عامر في قرطبة سنة ٣٨٢ مؤكداً الطاعة والمسالمة.. ويؤكد محقق ديوان ابن دراج أن الشاعر تفرد بإيراد هذه الوفاة التي لم تتحدث عنها كتب التاريخ الإسلامية والمسيحية.. يقول الشاعر:

وَقَدْ تَيْمَّمْ «شَنْجُ» مِنْكَ عَائِدَةً تُجِيرُهُ مِنْ سَيُوفِ الْكُوبِ وَالْوَجَلِ
وَقَادَ نَحْوَكِ - وَالتَّوْفِيقُ يَقْدُمُهُ - جَيْشًا مِنَ الذَّلِّ مَلَأَ السَّهْلَ وَالْجَبَلَ
مُسْتَغْطَا لِحَيَاةٍ جَلَّ مُطْلَبُهَا عَنْ مَبْلَغِ الْكُتُبِ أَوْ مُسْتَغْطَفِ الرِّسْلِ

ومن ذلك أيضاً قول ابن دراج مخاطباً منذر بن يحيى التجبى:
وَدَنَا ابْنُ «رَدْمِيرٍ» يَزَلْزُلُ خَطْوُهُ أَمَلٌ تَقَسُّمُ نَفْسِهِ وَحِدَارُ
وَإِبْنُ «رَدْمِيرٍ» هَذَا هُوَ مَلِكُ لِيُونِ، الْفُونَسُو الْخَامِسُ، نَسَبُ الشَّاعِرِ إِلَى جَدِّهِ رَامِيرُو Ramiro.
ومن هذا القبيل قول ابن دراج:

«وَفَرْدُ لَنْدُ» رَدَدَتْ الْمُلْكَ فِي يَدِهِ وَمَا رَجَا غَيْرُ دُ الرُّوحِ فِي جَسَدِهِ

وَفَرْدُ لَنْدُ هُوَ فَرْنَانْدُو بِالإِسْبَانِيَةِ «Fernando» ويبدو أنه كان أحد المنشقين على سانشو ملك نبرة، وأنه بمساعدة منذر بن يحيى استطاع أن يحكم.

وشعر ابن دراج بعكس الأوضاع الاجتماعية للأندلس - في عصره - بشكل واضح، فهي استقرار وانتصار ومجد أيام المنصور، وهى صراع وضياع وتمزق أيام الفتنة، ثم هى هدوء نسبي ودويلات صغيرة أول عهد الطوائف.. كذلك يعكس شعر ابن دراج حالة الأندلس الثقافية، وما وصلت إليه من نضج في شتى فروع المعرفة الإنسانية وخاصة الجانب اللغوي والتاريخي والأدبي. بل إن شعر ابن دراج ينضج بهذه الثقافة بشكل يلفت النظر، حتى اعتبرنا خاصة النضج الثقافي من سمات شعره.

على أن من أهم ما يلفت النظر من ذلك هو هذا الجانب اللغوي المحلى الذى تفرد به الأندلسيون، الذين كانوا يعرفون - أو يعرف بعضهم - شيئاً من لغة مُعاشيهم الإسبان المسيحيين. وفي شعر ابن دراج نماذج قد استخدم فيها ألفاظاً من تلك اللغة اللاتينية الأصل، وكان في استخدامه لها على معرفة تامة بمعانيها عند أصحابها. ومن ذلك قوله مستخدماً لفظه «لونه» بمعنى القمر، فى قصيدة تنصل بانتصار لعبد الملك بن المنصور بن أبى عامر، فتح فيه الحصن الذى يحمل هذا الاسم فى مملكة ليون سنة ٣٩٥هـ (١٠٠٥م):

ولا مثل يوم نحو «ثونة» سِرَّتَه وقد قَتَعَتْ شمس النهار ضيابه
إلى أن يقول:

فيا ليت قوطا حين شاد بناءه رآه وقد خَرَّتْ إليك جوانبه
ويا ليت إذ سماه بَدْرًا معظمًا رآه وفى كسف العجاج مغاربه
ومن ذلك أيضاً قول ابن دراج مخاطباً صديقاً:

وانصب مجانيقنا من «النِّيم» التى أحجارهن من «الرَّواطم»، والنَّخْبُ

والنِّيم فى هذا البيت: جمع نيمة، وهى عند الأندلسيين القنينة، و «الرَّواطم» جمع رَطُومة، ومعناها الزجاجاة، وهى لفظ أندلسى مستمد من اللاتينية الدارجة (الرومانثي) واللفظ الرومانثي Radoma.

وهكذا نرى أن ابن دراج شاعر أندلسي أصيل، حتى يمكن أن يسمى أيضاً لهذه الخاصة الواضحة «شاعر الأصالة الأندلسية».

أما الشعور الأسري، فقد مَضَتْ نماذج تؤكدُه أثناء الحديث عن موضوعات شعر ابن دراج.

وأما الوصف النفسى، والتحليل المعنوى اللذين اعتبرناهما من خصائص الشاعر، فيمكن أن نتأمل فيها بعض ما مر من نماذج شعرية وخاصة ما هو متصل بأحزان الشاعر ومواقفه العاطفية. ففى هذه النماذج نرى كيف يهتم هذا الشاعر بالجانب النفسى أعظم اهتمام، وكيف يحلل الفكرة ويتقصاها حتى يكاد يُقَطِّرها، على نحو يُشبه ما كان يفعله ابن الرومى الشاعر المشرقى الكبير.

وأما النضج الثقافي فينطق به شعر هذا الشاعر الغزير الثقافة التاريخية والأدبية واللغوية، حيث تكثر فيه الإشارة والإحالة والتلميح إلى شخصيات وحوادث تاريخية، وأسماء وقضايا أدبية، وقواعد وطرق نحوية.

فمما ينضج بالثقافة التاريخية قوله لبعض ممدوحيه:

وأصبْتُ في سبأ مورثَ ملكها	يَسْبِي الملوكة ولا يدبُ لها الضُرا
فكانما تابعتُ تبُعَ رافعا	أعلامه ملكا يدين له الورى
والحارثُ الجفنى ممنوعُ الحمى	بالخيال والآساد مبدولُ القرى
وحططتُ رحلي بين نادري حاتم	أيام يُقرى موسرا أو معسرا
ولقيتُ زيدَ الخيل تحت عَجاجةٍ	تكسو غلائلها الجياد الضُمرا

ومما ينضج بالثقافة الأدبية قوله:

إن امرأ القيس في بعض ملتهم	وهي يديه لواء الشعران ركبها
والشعر قد أسر الأعشى وقيدته	دهراً، وقد قيل، والأعشى إذا طربها

ومما فيه تلميح بالنحو قوله:

وقد تخفض الأسماء وهي سواكن	ويعمل في الفعل الصحيح ضمير
----------------------------	----------------------------

٨- منزلة:

وقد كان ابن دراج ذا منزلة شعرية عظيمة، حتى قال عنه ابن حبان مؤرخ الأندلس العظيم: «وأبو عمر القسطلي سباق حلبة الشعراء العامرين، وخاتمة محسنى أهل الأندلس أجمعين». وقال عنه ابن بسام صاحب الدخيرة: «وكان أبو عمر القسطلي وقته لسان الجزيرة شاعراً، وأولاً حين عد معاصريه من شعرائها المشهورة، وآخر حاملي لوائها، وبهجة أرضها وسمائها، وأسوة كتابها وشعرائها». كما قال عنه ابن حزم القرطبي: «لو قلت: إنه لم يكن بصقع الأندلس أشعر من ابن دراج لم أبعد». كما قال عنه أيضاً: «لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخر عن شأو حبيب والمتنبي».

وكانت لابن دراج شهرة كبيرة في المشرق، فقد ذكره الثعالبي في اليتيمة، ونقل بعض أشعاره، وقال عنه: «كان بصقع الأندلس كالمتنبى بصقع الشام، وهو من الشعراء الفحول، وكان يجيد ما ينظم ويقول».

وقد تسبب عدم ظهور ديوانه كاملاً في تاريخ مبكر، وعدم إلمام بعض الدارسين بكل جوانب شعره نتيجة لذلك، في تورط هذا البعض في أحكام خاطئة على ابن دراج وشعره. ومن أشهر من تورط في هذه الأخطاء، المرحومان الأستاذ أحمد أمين في «ضحى الإسلام»، والدكتور أحمد ضيف في «بلاغة العرب في الأندلس». وليس هنا مجال مناقشة آراء هذين الناقدين الكبيرين.

وحسبنا أن أوضحنا في هذه العجالة أهم جوانب حياة الشاعر وأبرز سمات فنه، مركزين على جانب الأصالة الأندلسية فيه.



ابن زيدون* الشاعر الوزير العاشق

هو أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون المخزومي^(١). عاش صدر حياته في أواخر العهد الأموي بالأندلس، وعاش بقية عمره في عصر ملوك الطوائف.. فلما أحاطت الفتن بقرطبة في آخريات العهد الأموي، كان من الزعماء النائرين على الفساد، ومن المساعدين في تقويض السلطة الأموية، وإقامة الحكم الجديد الذي كان على رأسه أبو الحزم بن جهور، هذا الحكم الذي يعد قيامه في قرطبة الإعلان الرسمي لقيام عصر ملوك الطوائف..

وفي ذلك العصر انقسمت الأندلس إلى دويلات، يحكم كلا منها ملك مستقل. فعلى حين كان ابن جهور في قرطبة، كان ابن عباد في إشبيلية، وكان ابن الأفطس في بطليوس، وكان ابن ذى النون في طيطة. وهكذا.. وكان هذا التقسيم سبباً في التناحر المؤدى إلى الضعف السياسى والعسكرى. وإن كان من جانب آخر قد خلق جوّاً فكرياً وأدبياً على كثير من الازدهار، وذلك بسبب التنافس بين ملوك الطوائف، ومحاولة كل منهم أن يحيط نفسه بأكبر عدد من العلماء والأدباء.. كذلك عرف هذا العصر كثيراً من الحرية الاجتماعية، التي رفعت يد التحشم والمحافظة على العادات والتقاليد، وأتاحت للسلوك الشخصى تحمراً لم يعرف في غير هذا العصر، وربما لم يعرف في غير الأندلس من أقاليم العالم العربى القديم..

وقد ارتفعت منزلة ابن زيدون بعد قيام العهد الجديد في قرطبة حتى أصبح من وزراء ابن جهور. إلا أن العلاقة ساءت بينه وبين الحاكم بعد حين، حتى حبس في قرطبة وعانى كثيراً من الضيق والألم.. ثم استطاع أن يهرب من سجنه، ولجأ إلى إشبيلية التي كان ملكها

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد يونيه سنة ١٩٧٣.

(١) ولد سنة ٣٩٤هـ بضاحية الرصافة من ضواحي قرطبة.

المعتضد بن عباد، الذي أكرم ابن زيدون وقربه.. ولكن الحنين استبد بالشاعر بعد فترة، فعاد إلى قرطبة مستخفياً، واعتذر إلى ابن جهور مستعيناً ببعض الأصدقاء، حتى عفا عنه وفضل كسبه إلى جانبه..

ثم مات أبو الحزم بن جهور، وخلفه ابنه أبو الوليد، الذي كان صديقاً لابن زيدون فقربه وجعل مكانته أعلى مما كانت أيام أبيه.. ولكن ذلك لم يستمر، فقد عملت الوشايات عملها في تنفير أبي الوليد منه، فتكر للشاعر الذي أثر الارتحال مرة ثانية إلى إشبيلية، حيث تلقاه ملكها المعتضد - من جديد - تلقياً حسناً، وجعله من وزرائه.

ولما مات المعتضد وجلس على عرش إشبيلية ابنه المعتضد. أقر ابن زيدون على الوزارة، بل زاد في إعلاء شأنه، إذ كان الملك الجديد من الشعراء الذين قد عرفوا قدر الشاعر الكبير ابن زيدون.. وأخلص ابن زيدون - بدوره - للمعتضد، وساعده في ضم قرطبة إلى ملكه.. وحينئذ عاد إلى قرطبة بلده، وحسب أنه سوف ينعم بالهدوء. ولكن أعداءه كادوا له، وزينوا للمعتضد أن يبعث به إلى إشبيلية.. وكان الرجل قد تقدمت به السن، وتصلحت عليه الأحداث. فكانت نهايته في هذه الرحلة^(١).

وكان لبطلنا شخصية تتسم بسمات خاصة قلما تجتمع كلها في بطل. فهو مديد القامة قوى البناء، مهيب الطلعة وسيم الخلقة.. وهو أيضاً أبي النفس ذكي العقل مرهف القلب.. وهو على الرغم من حدته وحساسيته صامد صبور متفائل، ذو خبرة واسعة بالناس والحياة وطابع الأشياء. كل ذلك إلى ثقافة واسعة وموهبة شعرية تمتازة وقدرة أدبية فائقة.

وأبرز شخصية في حياته هي «الشاعرة الأميرة ولادة» بنت الخليفة الأموي الأندلسي محمد بن عبد الرحمن، الملقب بالمستكفي بالله. وكان هذا الأب أحد هؤلاء الخلفاء الضعاف الذين نالوا على حكم الأندلس خلال تلك الفترة المضطربة التي شهدت انهيار العهد الأموي ثم قيام عصر الطوائف..

ومهما يكن أمر هذا الخليفة الأب وضعفه، ثم هروبه وموته مسموماً، ومهما يكن أمر أسرتها الأموية جميعاً، وانتهاء أمرها في الأندلس، فليس من شك في أن هذا الأب قد

(١) كانت وفاته سنة ٤٦٣هـ.

أنجب أنثى رائعة الجمال قوية الشخصية واسعة الثقافة عارفة بالأب مقتدرة على قول الشعر. وليس من شك أيضاً في أن تلك الأسرة قد خلّفت أميرة فيها ثراء الأميرات وبذخهن، إلى جانب ما يُعرفن به عادة من كبرياء لا يقهرها إلا الحب. ومن نزوات ومغامرات لا يوقفها إلا مهاجمة الشيخوخة وتصويحها لنضارة الحسن، ثم تعويقها لنبض القلب..

فقد أضافت ولادة إلى تحرر عصرها ألواناً من التحرر أتاحها لها ظروفها الخاصة، فجعلت من قصرها ملتقى أدبياً، تستقبل فيه الكتاب والشعراء والنقاد، حيث يكون تناشد الشعر والحوار في الأدب والنقاش في النقد، وحيث يكون إلى جانب هذا الاستماع إلى الموسيقى والطرب بالغناء، ثم يكون خلال هذا كله مجال لتحريك العواطف نحو الفاتنة صاحبة (الصالون)، بل للتنافس على حبها ومحاولة كسب قلبها..

والذي يغلب على الظن أن ولادة كانت على الرغم من ذلك كله بعيدة عن التبذل، مصونة من الإسفاف، وكان حسنها من اللعبة ظفرها بالإعجاب والحب والتقدير، وتنافس الجميع في إرضائها والتغنى بها. وقد أكد ذلك المؤرخ الأندلسي الثقة ابن بسام، حيث قال في كتابه الذخيرة عن ولادة: كانت «يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرتها ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، إلى سهولة حجابها، وكثرة متابها، تخط ذلك بعلو نصاب، وكرم أنساب، وطهارة أثواب.. وقد تحدثت هي عن نفسها بما يؤكد هذا فقالت:

إنني وإن نظرت الأنام لبهجتي كظباء مكة صيدهن حرام

يُحسبن من بين الكلام فواحشا ويصدهن عن الخنا الإسلام

وهذا التحرر الذي كانت تسمح به الحياة الاجتماعية الأندلسية، والذي أضافت إليه ولادة أبعاداً جديدة بحكم كونها أميرة ضاع سلطان أسرتها، وضاع معه كثير مما كان يمكن أن تحافظ عليه من تحشم وتوقر، ثم هذا الملتقى الأدبي بكل ما يدور فيه من منافسات حارة وعواطف محتدمة ومهاجاة لازعة نتيجة للمنافسات - بل الخصومات - كل هذا قد جر ولادة إلى مجازاة ضيوفها وأصدقائها ومحبيها في بعض ما كانوا يخوضون فيه. فقد تورطت في الحديث الصريح عن عواطفها - على غير عادة الشواعر العربيات - وبخاصة في المشرق - كما تورطت في بعض الشعر الذي يدخل في باب الأدب المكشوف، والذي لا عهد لنا بتلقيه من النساء في تراثنا العربي. وكان أغلب هذا الشعر من ولادة يأتي في مقام

الهجاء الذى وجدت نفسها مسوقة إليه فى جو ملئ بالتناحر، الذى هو فى كثير من الأحيان لا يعدو أن يكون لعبة أدبية.

فى هذا الإطار نستطيع أن نتصور ولادة، ولا نستطيع أن نتجاوز هذا التصور كما فعل بعض الباحثين، حين استندوا إلى نصوص منسوبة إليها، وإلى أخبار مروية عنها، فذهبوا إلى حد تصويرها واحدة من بنات الليل أو بائعات الهوى، بل ذهب البعض إلى تصويرها امرأة مريضة بالشذوذ الجنسى. مصابة بالعقد التى منها حب تعذيب الغير.. نعم لا نستطيع أن نتصور ولادة بهذا التجاوز المبالغ فيه، مهما اعتمد فى هذا التصور على نصوص وأخبار، فهذه النصوص وتلك الأخبار يشوبها الشك من وجوه كثيرة، أهمها أنها تتعارض مع نصوص أخرى تؤكد عدم انحدار ولادة إلى هذا الدرك، ثم إن تلك النصوص من الممكن أن توضع وتنسب إلى ولادة أو يتحدث بها عنها، نتيجة لهذا الجحوى الذى كان يحيط بها، وهو جو ملئ بالتنافس والتناحر والخصومات والتهاجى.

فالرايح يلدح ويتغزل ويمجد، والخامر يهجو ويحرج ويستخف، وقد يأخذ ذلك الهاجى المجرى المستخف طريقاً أكثر دهاء وأفطع خبثاً، وهو طريق اختلاق الأخبار الكاذبة وانتحال الأشعار الموضوعة، وإسناد هذه وتلك إلى الشاعرة المتحررة المتورطة، التى جعلت من نفسها غرضاً يرُمى، تارة بالورود والقبلات، وأخرى بالسهام واللعنات.

ونحن نستبعد مرضها بحب تعذيب الغير، الذى مال إلى اتهام ولادة به بعض الباحثين، بحجة أنها صرعت بعجها عددا من المحبين، وعاشت بعد ذلك دون زواج، وكان رسائلها وغايتها إيقاع المحبين فى شركها وتعذيبهم فحسب - نستبعد ذلك لأن امرأة مريضة شاذة لا تستطيع أن يخفى أمرها على هذا النوع من الرجال الذين كانوا يهيمنون بها - وخاصة ابن زيدون الذكى اللماح القوى الشخصية المجرب للناس والحياة - كما أن امرأة مريضة شاذة لا تستطيع أن تمتنع الحياة الأدبية فى قرطبة، ولا أن تمتنع عارفيها وأصدقاءها ومحبيها هذا العطاء السخى من الحب والغازبية والإلهام والنشاط الشعرى والفنى الوفور..

والذى نطمئن إليه فى كثرة أحبابها وعدم زواجها. هو أنها كانت - لتحررها - مثلاً للصديقة والحبيبة المؤنسة، ولكنها لم تكن تصلح زوجة.. ولهذا تهافتوا عليها فى المجال الذى رأوها تصلح له، وكفوا عنها فى المجال الذى رأوها لا تجود فيه.. هذا من جانب من

أحاط بها من الرجال، أما من جانبها هي، فقد كانت شديدة الطموح والكبرياء، فقضت عمرها - ككثيرات في كل زمان ومكان - تنتظر فارس أحلام خاص من صنع كبرائها وطموحها، وهذا الفارس - عادة - لا يرضخ لمثل هذا النوع من النساء.

ونعود إلى شاعرنا وصاحبه، لنرى ابن زيدون يتردد على الملتقى الأدبي الذي تعقده ولادة، وكان صاحبنا في ذلك الحين قد نضج فنياً وارتقى اجتماعياً، فهو شاعر كبير ووزير خطير، وهو إلى ذلك وسيم الطلعة رائع الهيئة، يتمي إلى أسرة من كبريات الأسر الأندلسية، وكان في ذلك الوقت مكتمل الشباب عزباً.. وأعجبت به ولادة كما أعجب بها. وتحول الإعجاب بسرعة إلى حب.. وأخذ هذا الحب شكل الهيام الحار اللاهب. الذي تنديه اللقاءات العامة بالثمار، التي يعيش عليها المحبون المتواصلون.

وقد بلغ هذا الهيام حداً جعل المحبوبة هي التي تطلب اللقاء في بعض الأحيان، ونهئ لها الوقت والجو، ومن ذلك قولها:

تَرَقَّبْتُ إِذَا جَنَّ الظُّلَامُ زِيَارَتِي هَمَانِي رَأَيْتُ اللَّيْلَ أَكْتَمَ لِنَسْرِ
وَبِيْ مِنْكَ مَا لَوْ كَانَ بِالشَّمْسِ لَمْ تَلَحْ وَيَا لِبَدْرِ لَمْ يَطْلُعْ وَيَا لِنَجْمٍ لَمْ يَسِرْ

وكان ابن زيدون يحوطها بكل صون، ويرعاها بكل حفاظ. ومن ذلك قوله:

أَصُونُكَ مِنْ لِحَظَاتِ الْخُفُونِ وَأَصْلِيكَ مِنْ خَطَرَاتِ الْفُكْرِ
وَأَحْذَرُ مِنْ لِحَظَاتِ الرَّقِيبِ وَقَدْ يَسْتَدَامُ الْهَوَى بِالْحَذَرِ

وكانت نيران الوجد تلهب الحبيب حين تحتم بعض الظروف اعتماد أحدهما عن الآخر. حتى لقد كتبت ولادة إلى ابن زيدون مرة تقول:

أَلَا هَلْ لَنَا مِنْ بَعْدِ هَذَا التَّضَرُّقِ سَبِيلٌ فَيَشْكُو كُلُّ صَبٍّ بِمَا لَقِيَ
وَقَدْ كُنْتُ أَوْقَاتِ التَّرَاوِي فِي الشِّتَا أَبِيتَ عَلَى جَمْرٍ مِنَ الشَّوْقِ مُحْرِقِ
هَكَيْفَ وَقَدْ أَمْسَيْتَ فِي دَارِ قِطْعَةٍ لَقَدْ صَجَّلَ الْمَقْدَارُ مَا كُنْتُ أَتَقَى
تَمُرُ اللَّيَالِي لَا أَرَى الْبَيْنَ يَنْقُضِي وَلَا الصَّبْرَ مِنْ رِقِّ التَّشَوُّقِ مَعْتَقِي
سَقَى اللَّهُ أَرْضًا قَدْ غَدَّتْ لَكَ مَنْزِلًا بِكُلِّ سَكُوبٍ هَاطِلِ الْوَدْقِ مَغْدَقِ

كما توجه ابن زيدون إلى صاحبه بأمثال تلك الأبيات:

وَدَعَّ الصَّبْرَ مَحَبًّا وَدَعَكَ ذَاتَ مَنْ سَرَّهُ مَا اسْتَوْدَعَكَ
يَقْرَعُ السَّنَ عَلَى أَنْ لَمْ يَكُنْ زَادَ فِي تِلْكَ الْخَطَا إِذْ شِيعَكَ
يَا أَخَا الْبَيْدَرِ سَنَاءَ وَسَنَا حَفِظَ اللَّهُ زَمَانًا أَطْلَعَكَ
إِنْ يَطْلُبُ بَعْدَكَ لَيْلَى فَالْكَم بَيْتُ أَشْكَو قِصْرَ اللَّيْلِ مَعَكَ

وهكذا عاش ابن زيدون وولادة أول عهدهما في وصال معطاء، لا يقطعه إلا تباعد مؤقت واعد بمزيد من الرخاء.

غير أن الجلو الذي كان يتنفس فيه هذا الحب لم يكن نقيًا، فقد كانت تعكر صفوه ألوان من الحسد والمنافسة ومزاحمة الآخرين. فمعروف أن عددا من الشعراء والكتاب كانوا يترددون على ملتقى ولادة، وقيمون صلات معها من خلال الأدب وجلسات الاستماع. وقد كان جل هؤلاء ينفس على ابن زيدون مكانته من ولادة، ويعمل - ما استطاع - على إبعاده وإخلاء الجلو لنفسه. وكان من أبرزهم ابن القلاس وابن عبدوس.

أما الأول فقد استطاع ابن زيدون أن ينجيه من طريقه ويحملة على الانسحاب من الميدان، حين وجه إليه قصيدة قاسية جعلته يؤثر السلامة. وأما الثاني فقد كان عنيدًا داهية ماكرك، فظل يزاحم ابن زيدون، بل راح يكيد له عندها، فاضطر ابن زيدون إلى كتابة رسالة هزلية يسخر فيها منه، وجعلها على لسان ولادة.. ولكن هذه الرسالة زادت ابن عبدوس حنقًا على ابن زيدون، فلم يكتف بإثارة ولادة عليه، بل اشترك في تأليب ابن جهور ضده، حتى انتهى به ذلك إلى السجن، وخلا الجلو لابن عبدوس^(١).

على أن سجن ابن زيدون في قرطبة، تم فراره من السجن إلى إشبيلية، ثم عمله في دولة بنى عباد، وعدم إتاحة الظروف له أن يستقر في قرطبة بصفة دائمة ليواصل حياة طبيعية مستقرة، هذا بالإضافة إلى انغماسه في السياسة وعدم تمكنه من رعاية حبه رعاية كاملة، كل ذلك قد ألهمه عنه ولادة إلى درجة تكاد تكون نهائية.. أما هو، فقد عملت كل تلك العوامل على صقل نفسه وترقيق وجدانه وتعميق إحساسه بالأسى، فترك التورط في المكايدة، وكف عن الأذى بالتعريض والتلميح فضلاً عن المباشرة والتصريح.. وكان ينتهز الفرص المتاحة ليعبر عن جوهر حبه بعيدًا عن كل الشوائب.

(١) ظلت العلاقة بينهما حتى تجاوزا الثمانين. وقد مات هو سنة ٤٧٢ ثم ماتت هي سنة

٤٨٤هـ وقد قاربت المائة وتبددت ثروتها حتى كان يساعدها بعض الأصدقاء.

وكان دائم التذكر لهذا الحب جاعلا من عهده أجمل العهود ومن ذكرياته أحلى الذكريات. كما كان دائم المقارنة في أشعاره بين حاله بالأمس حيث الوصال والمودة تشرق بهما الدنيا وتجمل الحياة، وبين حاله اليوم حيث القطيعة والتدابير يظلم بهما الوجود ويقبح وجه الزمان.. ولقد أودع ابن زيدون في أشعاره التي من هذا اللون أعمق معاني الحب وأحر لواعج الصباية وأروع صور التجارب العاطفية الصادقة.

ومن هذا اللون من شعره، قصيدته التونية المشهورة التي بعث بها من إشبيلية إلى ولادة بقرطبة، وذلك بعد فراقه من سجن ابن جهور والتجائه إلى بلاط ابن عباد.

وفي تلك القصيدة يقول:

أضحى التثنائي بدلا من تدانينا	وناب عن طبيب نقيانا تجافينا
بنتم وينا فما ابتلت جوانحننا	شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضماثرنا	يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لثقتكم أيامنا فهدت	سودا، وكانت بكم بيضا ليالينا
إذ جانب العيش طلق من تأففنا	ومريع اللهو صاف من تصافينا
لا تحسبوا نايكم عنا بغيرنا	إن طالما غير النساء الحبينا
والله ما طلبت هواؤنا بدلا	منكم ولا انصرفت عنكم أمانينا

ومن هذا اللون من شعر ابن زيدون كذلك، قصيدته القافية، التي قالها بعد أن عاد إلى بلده مستغنياً من إشبيلية.. والزهراء صاحبة قرطبة الجميلة، قد ألهمته أن يقول في هذه القصيدة التي بعث بها إلى حبيته الأولى:

إني تذكرتك بالزهراء مشتاقا	والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللتسيم اعتلال في أصائله	كأنه رق لى فاعتل إشفاقا
والروض عن مائه الفضى مبتسم	كما شققت عن اللبات أطواقا
لهو بما يستميل العين من زهر	جال الندى فيه حتى مال أعناقا
كأن أعنيه إذ صاينت أرقى	بكت لما بى فجال الدمع رقرقا
لو شاء حملى نسيم الصبح حين سرى	واهاكم يفتى أضناء مسالقا

ولكن هذا الشعر وغيره لم يلين قلب ولادة، ولم يفتح ثانيا لابن زيدون، فقد تحطم حبها له بعوامل عديدة. منها منافسة الآخرين وتشويههم صورته، ومنها تمكين ابن زيدون لأعدائه من نفسه، وتورطه في الإساءة إلى حبيبته بما يجرح أنوثتها ويذم كبرياءها، ومنها قوة شخصية كل من الحبيبين بحيث كان أحدهما لا يكمل الآخر وإنما كان يصدمه ويواجهه، ومنها أن كلا منهما كان شاعرا، وكان ابن زيدون أقوى شاعرية وأعظم شهرة، بل كان أحيانا ينتقد شعر ولادة، مما جعل إحساسها به يشوبه كثير من الإحساس بالخطر على الذات - ذات الشاعرة الكامنة في المحبة - التي تعترض بفنائها اعترازا لا يمكن أن تضحي به من أجل رجل طاغ لامع، لا تحب أن يحول نوره بريقها إلى ظلام.

ومن هنا كانت نهاية هذه القصة العاطفية نهاية طبيعية، بأن انتهى الحب من قلب المحبوبة وأصبح ذكرى قد لا تحرك شجنا، على حين بقي هذا الحب في قلب المحب، وصار لهيبا كامنا توجحه أية نسمة تهب من مواطن الذكريات، بل قد تحوّل هذا الحب لدى الحبيب الشاعر إلى رمز لمأساة حياته كلها، تلك الحياة التي امتلأت بالصراع والعذاب والمرارة إلى جانب ما امتلأت به - في بعض الأحيان - من الوثام والهناء والخلاوة.. فكثيرا ما كان يبكي حظه ويندب أيامه ويتحدث عن عذاباته، من خلال حديثه عن تجربة حبه. وكثيرا ما كان يتخذ حديثه عن ولادة وأيامه الكثيرة بعدها تجسيدا - أو معادلا موضوعيا - لقصة حياته كلها، وكان حديثه عن حبه المخفق وعذابه بالهجر ومرارته بالقطيعة، ليس إلا متنفسا يعبر بواسطته عن حياته المخفقة وعذابه بتأمر الأعداء ومرارته بقطيعة حسن الحظ.



المعتمد بن عباد

الشاعر الملك السجين

كانت حياة هذا الشاعر صورة حية لتقلب الزمن، ومثالاً مجسماً لتناقض الأيام. بل كانت حياته هي الحياة نفسها، بنهارها المشرق وليلها المظلم، بربيعها الضاحك وخريفها العبوس، بقممها التي تصافح السحاب وسفوحها التي تعایش التراب.. هذه هي النظرة العابرة أو الشاعرة، التي لا تحلل ولا تعلل، وإنما تنفعل بالتناقض دون غوص في المقدمات، وتنظر إلى الأمور بعين العاطفة وتتحمسها بنفث القلب، من غير إرهاق لعين العقل في تلمس ما وراء هذا التقلب والتناقض من مسوغات أو مسببات.

على أنه إذا كانت النظرة المستأنية المتعلقة تنفي التناقض في الحياة، وترجع كل ظاهرة إلى سببها وترد كل نتيجة إلى مقدمتها، فكذلك حياة شاعرنا الملك السجين، الذي انتقلت به الحياة من قاعة العرش الوضاء إلى زاوية السجن المظلمة، وانتزعت من يده صولجان الملك لتضع حول هذه اليد قيد السجين.. إن لهذا التقلب الذي أخذ شكل التناقض أسبابه ومسوغاته من حياة الشاعر، كما يأتي الظلام بعيد الضياء، ويعبس الخريف بعد ابتسام الربيع!

نشأ المعتمد في بيت ملك، فأبوه المعتضد بن عباد ملك إشبيلية في عهد ملوك الطوائف بالأندلس، وجده القاضي ابن عباد - من قبل أبيه - مؤسس ملك بني عباد في هذا الإقليم الأندلسي الكبير منذ أواخر العهد الأموي، وضعف الخلفاء الأمويين بقرطبة عن ضبط أطراف الدولة، مما جعل بعض حكام الأقاليم يستقلون بها عن الحكومة المركزية الأموية.

وقد كان استقلال ابن عباد جد المعتمد بإشبيلية سنة ٤١٣ هـ.

أما المعتضد والد الشاعر، فقد تولى ملك إشبيلية بعد موت أبيه سنة ٤٣٣هـ، وكان جباراً مهيباً، كما كان شاعراً أيضاً. وقد دعم مملكة إشبيلية، وأحرز انتصارات كبيرة على خصومه.

وقد ولد له ابنه محمد قبيل أن يلى الملك بقليل، سنة ٤٣١هـ. وكان مولده في مدينة باجة غربى الأندلس، وقد عُرف هذا الوليد الأمير بالذكاء. فلما شبّ - وكان أبوه المعتضد قد صار ملك إشبيلية - نشأ على الثقافة الرفيعة، فأحب الأدب وكلف بالشعر، وقال نماذج جيدة منه منذ حداثته.

ولكن الوالد الملك حمل الابن الفتى الأمير الشاعر مسئوليات سياسية وعسكرية قد لا تتفق مع طبيعته الفنية وتكوينه الأدبي. فقد ولاه قيادة الجيش مرة وعمره لا يتجاوز الثانية عشرة، كما عينه حاكماً على مدينة شلب وعمره نحو أربعة عشر عاماً سنة ٤٤٥هـ. ولكن الأمير الشاب الفنان غلب عليه الانطلاق وعدم أخذ الأمور مأخذ الجد. وقد ساعد على ذلك التقاؤه في تلك المرحلة المبكرة من عمره بالشاعر المتحرر المغامر ابن عمّار. فقد توثقت بينهما الصداقة، وتقاربت المشارب، فكانت لهما لقاءات ومجالس، تتجارب فيها رنات الكؤوس مع أنغام العידان، ويتعاقب خلالها إنشاد الأشعار وترجيع الألحان.

ثم دخلت شخصية ثانية حياة الأمير، جرفته أكثر إلى حياة الرفاهية والمتعة والإسراف في الملذات، التي تنفع زاداً لفنان منطلق ولكنها تضر أميراً مستغولاً وملكاً مستقبلاً. هذه الشخصية هي «اعتماد» الرُمَيْكِيَّة، التي كانت جارية تاجر من مياسير إشبيلية يسمى «رميك». وقد رآها الأمير في إحدى نزواته مع صاحبه ابن عمار، فأعجب بها، وزاد من تعلقه بها معرفتها بالشعر وقدرتها على قرضه على البديهة. فاشتراها من مالِكها ثم تزوجها، وظل مفتتاً بها محققاً كل تطلعاتها حتى ما كان يصل إلى درجة الحماسة. فقد حكوا أنها رأت مرة بعض الفتيات الريفيات يمشين في الطين، فطلبت من المعتمد أن تفعل مثلهن، فجعل لها في حديقة القصر طيناً صناعياً مناسباً من الكافور والطيوب وماء الورد، ثم خاضت اعتماد في هذا مع جوارِها. بل قيل إن المعتمد قد اختار لنفسه هذا اللقب بعد أن صار ملكاً لكى تتشابه حروف لقبه مع حروف اسم حبيبته. وكان قد خَلَف أباه المعتضد على الملك بعد وفاة الأب سنة ٤٦١هـ. وقيل إنه اتخذ أولاً لقب المؤيد ثم الظافر.

ومنذ تولى المعتمد الملك مال إلى سياسة المسالمة والبعد عن المتاعب، حتى ولو كانت تلك المتاعب مما يحتمه الواجب، كل ذلك لكى يفرغ إلى حياته، حياة الفنان المنطلق الذى يريد من الحياة أن تكون كما يريد... وقد جنى الشعب الأندلسى في إشبيلية بعض الخير العاجل من وراء تلك السياسة، حيث خفت عنهم وطأة الحاكم التى قاسوا منها أيام أبيه المعتضد، وحل محلها تسامح ورخاء وتعاطف وأمن.. وكان الأدباء والشعراء أسعد الناس بالملك الفنان، فقد قربهم وكرمهم وجعل وزراءه وكبار رجال دولته منهم. وكان فى مقدمتهم ابن زيدون وابن عمار. ولكن طبيعة المعتمد وطريقته في الحياة، وسياسته في الحكم المتأثرة بطبيعته وطريقته حياته، قد جرت عليه وعلى شعبه بعد ذلك كثيراً من الضرر..

حقيقة قد حاول المعتمد أن يقوم ببعض الأعمال البطولية من وجهة نظره أو من وجهة نظر بعض مستشاريه، ولكن تلك الأعمال كانت في جملتها أذى للشعب الأندلسى ووبالاً عليه هو خاصة، فمثلاً قد استهل حكمه بتنفيذ ما خطط له والده من الاستيلاء على قرطبة عاصمة بنى جهور. فلما حاصر يحيى بن ذى النون صاحب طليطلة هذه العاصمة الأندلسية سنة ٤٦٢ هـ، واستعان حاكمها عبد الملك ابن جهور بالمعتمد، سير نحوه جيشاً ضخماً حمل الذنوبيين على التراجع والانسحاب، ثم انتهب العباديون الفرصة فزحفوا نحو قصر ابن جهور، وأجبروه على التسليم، ثم نفى هو وأهله، واستتب الأمر لبنى عباد بهذه الطريقة الغادرة، التى يغلب على الظن أنها من وسوسات بعض أعوانه الخبشاء.. وقد كان الجزء من نفس العمل تقريباً، فقد انتهب ابن ذى النون الفرصة وعاد إلى مهاجمة قرطبة سنة ٤٦٧ هـ وقتل سراج الدولة بن المعتمد الذى كان يحكمها من قبل والده.. حقيقة قد تمكن ابن عباد بعد ثلاث سنوات من استعادة قرطبة بجيش ضخم وبعد معركة ضارية، وعين ابنه المأمون حاكمها، ولكن المدينة كان مصيرها السقوط بعد ذلك في أيدي المرابطين سنة ٤٨٤ هـ، كما كان مصير ابنه المأمون القتل. وهكذا فقد المعتمد اثنين من أبنائه ثمناً لهذه المغامرة.

كذلك قام ابن عباد بمغامرة أخرى كلفته الكثير، ففي عام ٤٧١ هـ جهز جيشاً لفتح مرسية بإلخاح وزيره وصديقه الشاعر المغامر ابن عمار، وتعاقد مع أمير برشلونة على إمداده بالجنود المرتزقة لقاء مبلغ من المال. ولكن الحملة فشلت أول الأمر، فعاد ابن عمار إلى مرسية ثانية مستعيناً هذه المرة بمؤازرة عبد الرحمن بن رشيق قائد حصن بلج، فاستسلمت

المدينة، وتولى ابن عمار إدارتها قبل المعتمد، ولكنه كمغامر طامع أراد بعد حين أن يستقل بها، وظهرت منه بوادر تدل على نواياه، فما زال به ابن عباد حتى قبض عليه وسجنه في إشبيلية ثم قتله بيده سنة ٤٧٧هـ.

على أن سياسة المعتمد في علاقته بالدول الإسبانية المتاخمة كانت هي أيضا تتسم بالتردد والاضطراب، ولا تأخذ الشكل الجاد الحازم، فقد حدث سنة ٤٧٠هـ أن قام ألفونسو السادس بحملة على إشبيلية ملأت القلوب رعباً، فلم يجد المعتمد سبيلاً إلى رده إلا دفع الإتاوة لمدة عامين، ثم عقد معه معاهدة تم بموجبها تزويد المعتمد بالمرتزقة الإسبان مقابل جزية سنوية.. وكان هذا النهادن مع الملك الإسباني مما ساعد على تمكنه من مخططة في الاستيلاء على الأراضي الأندلسية، حتى سقطت طليطلة الحصينة في يده سنة ٤٧٨هـ بعد أن ظلت قروناً تحت راية العروبة..

وبعد سقوط طليطلة بدأ المعتمد - كغيره من ملوك الطوائف - يستشعر الخطر الإسباني ويدرك الخطأ الذي وقع فيه بالانهماك في اللهو، وتبديد الجهد في التناحر، وغض الطرف عن العدو الخارجي. وهنا التفت إلى الشمال الإفريقي فرأى دولة إسلامية قوية، هي دولة المرابطين التي على رأسها القائد القوي يوسف بن تاشفين. فرأى - مع بقية ملوك الطوائف - أن يستنجد بهذه القوة الإفريقية الفتية - فجاء ابن تاشفين إلى الأندلس بجيش قوي، ونازل مع الأندلسيين جيش ألفونسو في موقعة «الزلاقة» وهزمه، ثم غادر الأندلس بعد أن منحها قوة كان من المفروض أن يستغلها ابن عباد وغيره من ملوك الطوائف..

ولكن سلوك ابن عباد - وغيره من هؤلاء الملوك الصغار - لم يتغير، حيث ظل بعيداً عن الجدية ومواجهة الخطر الإسباني الذي يحاول التهام الأراضي الأندلسية العربية جميعاً.. وهنا وجد ابن تاشفين الفرصة قد حانت لاتزاع الأندلس من يد ملوك الطوائف الذين على شاكلة المعتمد، وضمها إلى دولته في أفريقيا، فهذا في نظره أولى من سيطرة الإسبان عليها وضمها إلى دولتهم.

وهكذا عبر يوسف بن تاشفين إلى الأندلس من جديد سنة ٤٨٤هـ. وكان قد عبر بعد سنة «الزلاقة» مرة ثانية سنة ٤٨١هـ ولكنه لم يحسم الموقف كما حسمه في هذه المرة الأخيرة. فقد سار إلى غرناطة واستولى عليها، ثم وزع قوات إلى أقاليم مختلفة من الأندلس للاستيلاء عليها، وجعل قوته الرئيسية مركزة للاستيلاء على إشبيلية.

وقد فقد المعتمد ابنين من أبنائه أثناء استيلاء المرابطين على أقاليم الأندلس، فقد ابنه المأمون في قرطبة كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وفقد ابنه الراضى في رندة. أما هو فقد تأهب للدفاع عن إشبيلية واستنجد بحليفه ألفونسو الذى أمده بجيش لم يستطع الوصول إلي عاصمة ابن عباد، بل أدركه المرابطون قرب قرطبة فهزموه، واضطر ابن عباد إلى النزول بقوته كلها للدفاع عن نفسه وعن بلده، ولكن المرابطين كانوا أكثر عدداً وعتاداً فهزموه، وقتلوا ابنه مالكاً بين يديه، فاضطر إلى التسليم بعد أن قاوم قدر طاقته، وبعد أن استبان عاقبة كل أخطائه، فأغمد سيفه، ونزل من القصر إلى الأسر، ووضَّع في يده القيد، وسبق هو وبقية أهله، فحُمِلوا في سفائن سارت في الوادى الكبير، ومنه توجهت إلى طنجة في إفريقيا، ثم استقر المقام بابن عباد في سجن أغمات بمراكش وظل به بقية حياته إلى أن توفى سنة ٤٨٨ هـ.

وإذا كانت هذه النهاية المؤلمة نتيجة لمقدمات من سلوك الملك الشاعر وأعماله، فهي لا تخلو مع ذلك مما يثير الإشفاق ويبعث على الأسى، وخاصة إذا عرفنا أن الرجل لم يكن سيئاً ولا شريكاً، وإنما كان إنساناً حمل ما ليس من طبيعته أن يحمله، ووجه إلى مسار كان من الخير له أن يسير في غيره. فهو رجل فنان يميل إلى التحرر والانطلاق، وإذا أخذ نفسه بأمر جاد مجهد فلا يمكن أن يكون أعباء الملك وشئون السياسة وقيادة الجيوش. ويرغم مواقفه التى لا تتلاءم مع قوة الحاكم وصلابة القائد في كثير من الأحيان، قد سجل التاريخ له بعض المواقف التى تشرفه كإنسان عربى.

ومما يضاعف الإشفاق على المعتمد ويثير مزيداً من الأسى لأجله، تلك المبالغة في الأذى الذى لقيه على يد ابن تاشفين وهو سجين. فقد جُرد أولاً من كل ما يملك، وحُمِل إلى سجنه بمراكش فقيراً معدماً، تاركاً وراءه الثراء الضخم والملك العريض، بقصوره العديدة وبساتينه السانعة وكنوزه الغنية، ثم وُضِع فى القيد في كثير من الأحيان وكأنه أحد اللصوص أو السفاحين أو قطاع الطرق، وأخيراً لم يُمنح في سجنه هو وأسرته - أو ما بقى منها - ما يكاد يسد حاجتهم الضرورية، حتى لبست بناته الثياب الممزقة، وسرُن أمامه حافيات، واضطر بعضهن إلى غزل الصوف بالأجر لنيل ما يستعان به على قسوة الحياة. هذا بالإضافة إلى فقد عدد من أبنائه فى حملة المرابطين على الأندلس، ووقوع إحدى بناته

أسيرة أثناء تلك الحرب، ثم ابتاع تاجر إشبيلي لها، وتزوجها لابنه بعد استئذان المعتمد إجلالا لذكراه...

كل هذا يشعرنا بأن المعتمد الإنسان قد جنى عليه المعتمد الملك، فقد كان - في الحق - إنساناً فناناً لا يستحق كل تلك الألوان من العذاب الذي بلغ بحياته درجة المأساة...

ومما يجعل مأساة المعتمد تمس القلب أكثر، تعبيره بالشعر الجيد عن جوانبها المفعمة بالعبرة، الجياشة بما يثير الرحمة.

فقد أثارته دعوة بعض أعرانه إياه أن يستسلم أول مقدم المرابطين، فثارت فيه النخوة الكامنة، وانتفض يستل سيفه ويدافع عن بلده ويقول:

قالوا، الخضوع سياسة	فليبدُ منك لهم خضوعُ
والذي من طعم الخضوع	ع على فمي السم النقيع
إن يسلب القوم العدا	ملكي وتسلمني الجموع
فالقلب بين ضلوعه	لم تسلم القلب الضلوع
لم أسلب شرف الطب	ع، أيسلبُ الشرف الرفيع

وحين انتهى به الأمر إلى الأسر، ونُقل إلى الشمال الإفريقي، وصل إلى موضع كان الأهالي فيه يستقون السماء بعد جفاف أصابهم، فقال في هذا الموقف.

خرجوا ليستسقوا فقلت لهم،	دمعي ينوب لكم عن الأنواء
قالوا حقيق في دموعك مَنَعٌ	لكنها ممزوجة بدماء
ولما عانى من قسوة الأغلال في سجنه، قال معبراً عن آلامه المبرحة من عض قيده:	
تَعْطُفُ في ساقِي تَعْطُفُ أرقم	يُساورها عضاً بأنياب ضيغم
مخافة من كان الرجال بسبيهم	ومن سيضه في جنة وجههم

وكان في محبسه وقيده يستثيره الانطلاق، ويهيج شجونه طيف الحرية، فإذا رأى طائراً طليقاً غبطه على تلك الطلاقة وراح يقول:

بكيتُ إلى سرب القطا إذ مرَّرن بي
سوارح، لا سجن يعوق ولا كبُلْ
ولم تكِ - والله المعين - حسادة
ولكن حنيناً، إن شكنى لها شكل
فأسرح، لا شملى صديق ولا الحشا
وجيع، ولا عيناي يُبكيهما كُحل
هتينا لها أن لم يُفِرَّقْ جميعُها
ولا ذاق منها البعدُ عن أهلها أهلُ
وأن لم تَبْتْ مثلى تطير قلوبها
إذا اهتز باب السجن أو صلصل القفل
لنفسى إلى لُصبا الإحمام تشوَّفْ
سواي يُحب العيش في ساقه حجل
ألا عصم الله القطا في فراخها
فإن فراخى خانها الماء والظل
وسمع قمرية تنوح فهاجه نواحها، وتذكر فجيعة وراح يقول مقارناً بين حالها وحاله:
بكيت أن رأت الفين ضمهما وكرُ
مساء، وقد أخنى على الفها الدهرُ
وناحت فباحث، واستراحت بسرها
وما نطقت حرفاً يسبح به سر
فمالى لا أبكى؟ أم القلب صخرة
وكم صخرة في الأرض يجرى بها نهر
بكت واحداً لم يشجها غير فقده
وأبكى لألاف عديدهم كُثر
بُنَى صغيس، أو خليل موافق
يُمزَّق ذا فقرو يُفِرَّقْ ذا بحر
ونجمان زَيْنُ للزمان احتواهما
«بقرطبة»، النكداء، أو «رندة»، القبر
عذرت إذن أن ضُنَّ جفنى بقطرة
وأن لؤمت نفسى فصاحبها الصبر
فقل للنجوم الزهر تبكيهما معى
لثلهما فلتحزن الأنجم الزهر
وحين أقبل عليه العيد في سجنه، ودخلت عليه بناته يلبس ممزق الثياب وفي أيديهن
المغزل يغزلن به للناس بالأجر، ثارت في نفسه ذكريات العز السالف وراح يقول لنفسه:
فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فساءك العيدُ في أغصان مأسورا
ترى بناتك في الأظمار جائعة
يغزلن للناس، ما يملكن قطميرا
برزن حولك للتسليم خاشعة
أبصارهن، حسيرات مكاسيرا
يطآن في الطين والأقدام حافية
كانها لم تطأ مسكاً وكافوراً
قد كان دهرك إن تأمره ممتثلاً
فسردك الدهر منهيأ ومأسوراً

ومن أمارات الوفاء الذى يتسم به الشعراء الأصلاء، تلك الرابطة التى ظلت تشد طائفة من أصدقاء الشاعر إليه وتشده إليهم، برغم سجنه وقسوة الظروف عليه، ومن هؤلاء الشعراء: أبو بكر الداني، وابن حمديس الصقلي، وابن عبد الصمد.

وكانت قمة أحزان المعتمد قد تبلورت فى رثائه لنفسه قبل وفاته، وإيداعه هذا الرثاء أبياتاً باكية أوصى بأن توضع على قبره... وفى هذه الأبيات يقول وهو لم يزل حياً:

قبر الغريب سقاك الراح الغادى	حقاً ظفرت بأشلاء ابن عباد
بالعلم، بالنعْمى إذا اتصلت	بالخصب إن أجذبوا بالرى للصادى
بالطاعن الضارب الرامى إذا اقتتلوا	بالموت أحمر، بالضرغامه العادى
بالدهر فى نَقَمٍ، بالبحر فى نعم	بالبدر فى ظلم، بالصدر فى النادى
نَعَمْ هو الحق حايانى به قدر	من السماء فوافانى لميعاد...
ولم أكن قبل ذاك النعش أعلمه	أن الجبال تهادى فوق اصواد
كفاك، فارطق بما استودعت من كرم	رواك كُلُّ قَطُور البرق رعاد
يبكى أخاه الذى غَيَّبَتْ وإبله	تحت الصفيح يدمع راح غاد
حتى يجودك دمع الطل متهمرا	من أمين الزهر، لم تبخل بإسعاد
ولا تزال صلاة الله دائمة	على دهنك، لا تحصى بتعداد

رحم الله ابن عباد وغفر له، فقد كان فنه الشعرى من أروع الحسنات، التى يرجى أن يُذهبن ما كان له كملك من سيئات.



أمية بن أبي الصلت الأندلسي العبقرية العلمية والموهبة الأدبية

بين كل طوائف الأندلسيين يبرز عدد غير قليل من الأدباء الموهوبين. وقد برز بين أطباء الأندلس بخاصة أدباء مرموقون، يمكن أن يلفت النظر من بينهم أناس بلغ بهم النبوغ في الطب والأدب مبلغاً محيراً، حتى لا يكاد يعرف الدارس لأثارهم وحياتهم أين يضمهم، أفني الأطباء الأدباء؟ أم مع الأدباء الأطباء؟ وذلك لاتضاح النبوغ وعظمة النتاج في الطب والأدب على السواء. ويمكن أن نأخذ مثالا لهؤلاء الأطباء الأدباء المحيرين من أبناء الأندلس، «أمية بن عبد العزيز الداني» الذي يطلق عليه كذلك «أمية بن أبي الصلت الأندلسي»، وهو - كما يرى - مشتبه الاسم مع الشاعر المشرقي القديم «أمية ابن أبي الصلت». غير أنه يفرق بينهما بإلحاق لقب «الداني» بصاحبنا الطبيب. أو إلحاق لقب «الثقفى» بالآخر المشرقي، فصاحبنا الطبيب الأندلسي من بلدة «دانية» الأندلسية، على حين يُنسب الآخر المشرقي إلى قبيلة «ثقيف» إحدى الأصول العربية المشرقية..

وقد عاش أدينا الأندلسي الشاعر حافلة بالنضال والارتحال، موزعة بين اليسر والعسر، فكانت حياة غنية خصبة، مفعمة بالحركة ثرية بالنتائج.

فقد ولد سنة ٤٦٠ هـ ببلدة دانية في شرقي الأندلس، ونشأ بها في عهد ملوك الطوائف. ومعروف أن «دانية» كانت تحت حكم العامريين في تلك الفترة، ثم تحت حكم بني هود، إلى أن انتزعها المرابطون. ومعروف أيضاً أن «دانية» في ذلك العهد كانت إحدى العواصم العلمية بالأندلس، أي أنها كانت بيئة ثقافية صالحة لينشأ بها هذا الوليد الواعد «أمية بن عبد العزيز». وقد تلقى بالفعل على شيوخ «دانية» أصول العلوم العربية والإسلامية، كما تلقى قدراً لا بأس به من العلوم العقلية. ولأمر ما ترك أمية «دانية» ورحل إلى إشبيلية في عهد المعتمد بن عباد. ومعروف أنها كانت من أعظم العواصم الأندلسية ازدهاراً بالفن، وبخاصة الأدب والموسيقى. ومعروف أيضاً أنها كانت مركزاً من مراكز دراسة العلوم، وبخاصة الطب.. ومن هنا يمكن أن نتصور ما كان لتلك المدينة المزدهرة علماً

وفناً من تأثير في تكوين أمية وإنضاج ثقافته وتنويعها.. غير أن إشبيلية والأندلس كلها كانت في عهد قلق وضعف في أواخر سنوات الطوائف، كما كانت مهددة بالإسبان من الشمال، وبالمرابطين من الجنوب. لهذا لم يقنع صاحبنا بإشبيلية ولا بالأندلس جميعاً، بل يمم وجهه نحو مصر، حوالى سنة ٤٨٠هـ وزاول فيها نشاطاً فكرياً وأدبياً كبيراً. غير أن الحظ خانه أثناء مقامه بمصر، فحدث ما أدى إلى سجنه نحو ثلاث سنوات بالقاهرة. ذلك أن السلطان الفعلي بمصر حينذاك كان للوزير الأفضل بن بدر الجمالي، وكان رجله في الإسكندرية هو القاضي ابن حديد، وحدث أن جاءت إلى مياه الإسكندرية سفينة محملة بالنحاس، وقد أصيبت السفينة بعطب وغاصت في المياه. ولما كان أمية في الإسكندرية حينذاك، ولما كان عارفاً بالهندسة - ضمن معارفه العلمية المتنوعة - فقد تكفل بتعويم السفينة من جديد وإنقاذ حمولتها، وتعهد بذلك للقاضي ابن حديد، الذي تعهد بدوره للوزير الأفضل بالقاهرة.

وأعد أمية آلات هندسية معينة، وربط السفينة بحبال خاصة، واستخدم نحو مائة وخمسين من الرجال الأشداء في جذب الحبال، فطفت السفينة وأوشكت المحاولة أن تنجح، لولا أن تكاثرت الناس على الشاطئ، واشتركوا في عملية الجذب دون نظام، مما أدى إلى انقطاع الحبال وغوص السفينة ثانية، وإصابة كثير من الناس بإصابات مختلفة نتيجة لوقوع بعضهم على بعض.. وغضب القاضي ابن حديد، ووبخ أمية، فلم يقبل الإهانة، فرفع الوالي الأمر إلى الوزير الأفضل - مع ما يوغر صدره بطبيعة الحال - فأمر بالقبض على العالم الأندلسي الأديب، وإرساله إلى القاهرة حيث سجن.

غير أن هذا الحادث وما أعقبه من سجن لا يشوه الوجود المشرف لأمية على أرض النيل، فقد تفاعل مع البيئة العلمية والأدبية بمصر تفاعلاً خصباً. فناظر العلماء، وعلم التلاميذ، وعمل في ديوان الإنشاء، وشارك في شتى ألوان النشاط العلمي والفني وخاصة الطب والفلك، والكتابة والشعر، كما ألف أعمالاً ممتازة من بينها «الرسالة المصرية» التي تحدث فيها عن كثير من عادات المصريين وتقاليدهم، كما عرض للبيئة المصرية وكثير من علمائها وأدبائها.. كذلك من بين مؤلفاته في مصر «الوجيز» في علم الهيئة، و«رسالة العمل بالإسطرلاب»، وكتاب «الأدوية المفردة» في الطب، وكتاب «تقويم الذهن» في المنطق، إلى غير ذلك من الكتب..

وفي سنة ٥٠٠ هـ - أو بعد ذلك بسنوات قليلة - ترك أمية مصر إلى تونس، حيث نزل بالمهدية. وكانت تونس حينذاك تحت حكم بنى باديس من قبائل صنهاجة، وكانت ككثير من بلاد الشمال الإفريقي مسرحاً لصراعات شتى بعضها بين القبائل الإفريقية من أبناء البلاد، وبعضها الآخر بين الوجود العربي الإسلامي على تلك الأرض، وبين العدوان «النورماندي» والصليبي عليها..

ومع ذلك يبدو أن أمية رأى أن الشمال الإفريقي أنسب لإقامته في مصر، وبخاصة إذا كانت مصر - في تلك الآونة - لم تمنح السلام الذي كان يحلم به. وهكذا اتخذ أمية «تونس» مستقرًا، وعاش في ظل ثلاثة من حكامها الصنهاجيين، وهم: يحيى بن تميم، وعلى بن يحيى، والحسن بن على.

وفي هذا المستقر الإفريقي، أكمل أمية ما كتب له من عمر، ثم مات سنة ٥٢٩هـ أو نحو هذا التاريخ. كما أكمل مسيرته العلمية والفنية والأدبية، وأنجز بقية مؤلفاته، وأعطى هذا العطاء الفنى النوع المحير، لأننا أمامه لا نتساءل فقط: أكان أمية أديبًا يهوى الطب، أم كان طبيبًا يهوى الأدب، بل نتساءل - ونحن في دهشة بالغة - أكان مهندسًا أم فلكيًّا أم فيلسوفًا أم مؤرخًا أم موسيقيًّا أم طبيبًا أم أديبًا؟ فقد أثر عنه نشاط موفور ونتاج خصب في كل ميدان من تلك الميادين. حتى أوقع في الدهشة البالغة، من عبقرية الفذة، وموهبته النادرة المتعددة الجوانب..

إن اجتماع الموهبة الأدبية مع فرع واحد من فروع المعرفة - كأن يكون الرجل مهندسًا وأديبًا، أو طبيبًا وكاتبًا - مما يدعو إلى الإعجاب. فماذا يمكن أن يقال في هذه الشخصية العربية العجيبة التي مارست كل تلك العلوم والفنون، على ما بين بعضها وبعض من تناقض أو ما يشبه التناقض في أقل تقدير؟!

ففى مجال الهندسة أثر عنه كتاب يسمى «الوجيز» وآخر يسمى «الاختصار» يقال إنه اختصار لكتاب «إقليدس».. ولا يمكن أن ننسى في هذا المجال، تلك المحاولة التي سجلها له التاريخ. وهي محاولة تعويم سفينة غارقة في مياه الإسكندرية، فهي محاولة - رغم انتهائها بالفشل - قد نجحت أول الأمر واستطاع بها أن يجعل السفينة تطفو، بفضل ما استخدم هذا المهندس العربى من علمه وأدواته. ولولا ما أحاط بالمحاولة من أخطاء خارجة عن إرادته ساعة التنفيذ، لنجحت وسجلت سبقًا كبيرًا لهذه الشخصية العربية العبقريّة.

وفى مجال الفلك خلف لنا أمية رسالة فى «العمل بالإسطrolاب» منها نسخة مخطوطة فى برلين وأخرى فى لندن وثالثة فى باريس. كما خلف أيضًا صحيفة جامعة تقوم بها جميع الكواكب، كما نص على ذلك «بروكلمان» فى ملحق تاريخه المشهور. كل هذا بالإضافة إلى نص جُل من أرخوا لحياة أمية على أنه كان من كبار العلماء فى الفلك. هكذا يقرر الثقة من المؤرخين بعبارات مختلفة، كالسيوطى والذهبي وغيرهما.

وفى مجال الفلسفة والعلوم العقلية قد خلف لنا أمية كتابه «تقويم الذهن» وهو فى المنطق، وقد نشره المستشرق الإيبانى «جونثال بالنتيا» سنة ١٩١٥. وقد تكون له كتب أخرى

تتجاوز المنطق إلى فروع أخرى من فروع الفلسفة. فقد سجل جُلُّ من كتبوا عنه من القدماء ما يؤكد اشتغاله بالفلسفة، حتى أصبحت هي أو الحكمة من بين ما يخلع عليه من الألقاب، فقد وصفه ابن سعيّد في كتابه «المغرب» بصفة فيلسوف، ومثله فعل ابن العماد في كتابه «شذرات الذهب».. أما ابن خلكان فيقول عنه في كتابه «وفيات الأعيان»: إنه كان عارفاً بفن الحكمة..

وأما في مجال التاريخ فقد أثر عنه كتاب اسمه «الديباجة في مفاخر صنهاجة» وعن كتابات أمية التاريخية ينقل عدد من المؤرخين التاليين له مثل: ابن الأنبار، وابن عذاري، وابن الخطيب.

وأما في مجال الموسيقى فقد ألف رسالة لعلى بن يحيى بن تميم بن باديس، وهي رسالة نقول دائرة المعارف الإسلامية عنها إن أصلها العربي قد فقد، وبقيت لها ترجمة عبرية محفوظة في باريس. وبالإضافة إلى هذه الرسالة يذكر المؤرخون أن أمية كان من أعلام الموسيقى علماً وعملاً، بل يذكر ابن سعيّد أن أهل إفريقية قد أخذوا عن أمية الألحان التي هي الآن (أي في القرن السابع الهجري) بأيديهم..

وأما في مجال الطب فقد برز أمية ربما أكثر من تبريزه في أي علم آخر. ويبدو أنه نبغ فيه نبوغاً ملحوظاً جعل ابن سعيّد يقول عنه: «قد بلغ في صناعة الطب مبلغاً لم يصل إليه غيره من الأطباء». وقد ألف أمية في الطب عدداً من الكتب منها: «الأدوية المفردة»، ومنها أيضاً كتاب «الانتصار لحنين ابن إسحاق»، وهو كتاب دافع فيه أمية عن حنين وانتصر له من عالم آخر، هو علي بن رضوان.. وفي «الرسالة المصرية» إشارات طبية بارعة تدل على تمكن أمية من مهنة الطب في صورة متطورة، فهو مثلاً يوجب على الطبيب الإلمام بثقافات أخرى تعينه على عمله الإنساني، ويجعل في مقدمة هذه الثقافات العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية والموسيقى. كما يدعو الأطباء إلى الاهتمام بالروح المعنوية للمريض، حتى ليدعو إلى إلحاق بعض رجال الفكاهة بالمستشفيات، ليرفهاوا عن المرضى، وينشطوا نفوسهم ويساعدوا بذلك في عملية العلاج..

وأما في مجال الأدب فقد تألق أمية كما يتألق أي أديب موهوب محترف، بل عمل في جل فروع الأدب والمعرفة في عصره، فكتب وشعر، وتوالت كتاباته كما تفرعت فنون شعره، بل إنه عمل كاتباً رسمياً في ديوان الإنشاء بمصر، وخلف ديواناً شعرياً كبيراً..

ومن أهم ما بقي من آثاره الأدبية نثر «الرسالة المصرية». ومن أهم ما بقي من آثاره الشعرية، مجموعة ضخمة حفظها العماد الأصفهاني في كتابه المعروف «خريدة القصر». أما ديوانه الشعري نفسه فلا يزال غير معروف المصير.

ومن خلال ما بين أيدينا من نثر أمية نستطيع أن نقرر أنه كان ناثراً متمكناً مجوداً، ونثره يميل إلى الجزالة مع اليسر، وإلى التجويد مع الابتعاد عن التعميد، وهو نثر توشيه الزينة البلاغية المتقنة غير النابية ولا المفتعلة، كما تتخلله اقتباسات واستشهادات تدل على سعة الإلمام بالتراث، وقوة المنشئ على استغلال محفوظه العظيم. ولعل النموذج التالي يوضح سمات نثر أمية، وهو سطور من رسالته المصرية يوضح فيها سبب ارتحاله عن الأندلس قائلاً: «كنت إبان عصر فيه الشباب مونتق، وغصن الصبا مورق، إذ لمتى مسودة وملاء وجهى رونق، ممن سامحه الدهر بغفلة من غفلاته، ونجافى له عن غفوة من غفواته، فعاش آمن السرب، سائغ الشرب، لا يفرغ من أدب يرود رياضه، ويرد حياضه، إلا إلى طرب يعمر ميدانه، ويسحب ذبوله وأردانه. ثم تلون فقلب لي ظهر مجنه، وسقانى دردي دنه، فتدارك ما أغفله، واسترد ما بذله. واضطر إلى مفارقة الوطن والخروج عن العطن. فتماسكت إشفاقاً من مفارقه أول أرض مس جلدي ترابها، وشدت علي التائم بها. وجاءت أمور لا تطاق كبار، فلما لم يمكن القرار، ولم يبق إلا الفرار، ثقلت: ليس لى إلا أن أرمى بنفسي كل مرمى، وأطرحها كل مطرح.

لأبلغ عذراً أو أنال رغبة
وسكنت إلى البيت المشهور:

تلقى بكل بلاد إن حلت بها
أهلاً بأهل وأوطاناً بأوطان

ومن خلال ما بين أيدينا من شعر أمية نستطيع أن نقول: إنه كان شاعراً موهوباً مثقفاً متمرساً يقول الشعر مفتناً فيه. وقد قاله في جل الأغراض المعروفة. وكان يؤثر الاتجاه المحافظ الجديد، الذي سبق إليه من الأندلسيين ابن دراج، ومن المشاركة البحرى، والذي يمثل المنتهى قمته الفنية في الشعر العربي القديم كله.

على أن أمية كان يسير بشعره أحياناً في الاتجاه المحدث، الذي راد إليه في المشرق الشاعر العباسي أبو نواس، ثم انتقل إلى الأندلس، فكان من أعلامه - قبل أمية - الشاعر يحيى الغزال...

وكان أمية - كأكثر الشعراء - يميل إلى الأخذ بالاتجاه المحافظ الجديد، حين يكون الموضوع الشعري أقرب إلى المحافظة أو الجدية، أو حين يكون الموقف يحتم الوقار. أما حين يكون الموضوع من تلك الموضوعات التي ألف المحدثون الخوض فيها كالغزل والدعابة والزهد، أو حين يكون الموقف بعيداً عن اعتبارات الوقار ودواعي الجدة، فإن أمية كان يجنح إلى الاتجاه المحدث.. وهكذا نجد أسلوبه يميل إلى الجزالة وعلو الرنين وفخامة الأداء، حين

يأخذ بالاتجاه المحافظ، على حين نجد أسلوبه يميل إلى السلاسة وهمس الموسيقى وبساطة الأداء، حين يتجه وجهة الشعراء المحدثين..

على أن شعره عمومًا يتسم بالوضوح والبساطة والغنائية، كما تنعكس عليه أحيانًا ثقافته المتنوعة، فتتناثر هنا أو هناك كلمات أو معانٍ طيبة أو فلسفية، أو نحو ذلك مما مرده إلى الميدان العلمي الذي كان أمة فارسًا من فرسانه الكبار.

ولعل من أعذب شعر أمة ما قاله في الحكمة معبرًا عن تجارب السنين واستشعار حقيقة الزمان والحياة والناس، وما تمتلئ به تلك الحقيقة من أسى ومرارة ولوعة.. ومن ذلك الشعر الحكمي قول أمة في الدنيا:

تضايقنا الدنا ونحن لها نهبُ	وتوسّعنا حريباً ونحن لها حربُ
وما وهبت إلا استتردت هباتها	وجدوى الليالي -إن تحققتْها- سلبُ
نؤمل أن يصفو بها العيش ضلة	وهيهات أن يصفو لساكنها شربُ
إلا إن أيام الحياة بأسرها	مراحل تطويها ونحن بها ركب

ومن شعره الحكمي أيضًا قوله في الناس:

وتم يَبْقُ في الباقيين حافظ خلة	فعش واحدا ما عشت تَنْجُ وتسلم
فأست ترى إلا صديقا لموسر	حسودا لجدود عدوا لمعدم
وكنيت إذا استبدلت خلا بغيره	كمستبدل سرحان قفر بأرقم
فجانبهم ما استطعت واقبل نصيحتي	ومن لم يطع يوما أخا النصح يندم
فإن لم يكن يد من الناس فالقهم	بيشروصن عنهم حديدك واكتم

ومن شعره في الصمود أمام متاعب الناس والزمان قوله:

يا ربُّ ذِي حَسَدٍ قد زدته كمدا	إذ رام يتقص من قدري فما نقصا
فإن رخصتْ ولم أنفق فلا عجب	للفضل في زمن النقصان إن رخصا
وإن حبستْ فخير الطير محتبس	متى رأيت حَسَدًا أودعت قفصا

ومن هذا اللون المنبئ عن خبرة ومعرفة بالدنيا والناس، وصمود برغم كل شيء قوله:

متى صفت الدنيا لحر فأبتغي	بها طيب عيش أو خلوى من الحزن
وهل هي إلا دار كل ملهمة	أمض لأحشاء اللبيب من الطعن
وإن هي لانت بعد ذلك فاحشها	فإن أشد الطعن طعن القنا للدن

وواضح ما في شعر أمية من عاطفة حزينة وتشاؤم جريح.. وليس من الصعب تفسير ذلك، فأمية قد عانى كثيراً في حياته، ولقى مصاعب جمّة في مسيرته الطويلة حتى لقد قسم عمره بين أقطار ثلاثة: الأندلس ومصر وتونس، بل قد قاده حظه العائر إلى السجن كما عرفنا، ولم ينل كل ما يستحق من تكريم لقاء علمه الغزير وفنه الرفيع، بل لم ينل بعض حقه. ومن هنا لا نعجب لهذه النبذة الحزينة في شعره، لأنها تعبير صادق عن آلام حقيقية، وتصوير دقيق لتجارب فعلية..

ولأن عاطفة أمية أقرب إلى الحزن، وأدنى إلى الأسى، قد كان أقدر على التعبير عن التجارب الحزينة. ومن هنا برع في غرض شعري كالرثاء. ولذا نراه يقول في أمه هذا الشعر الصادق الذي ينفذ إلى أعماق القلوب:

وأرسل طرفها لا يراك فأنطوى	على كبد حَرَى وقلب مكثم
وما أشتكى فقد الصباح لأنتى	لفقدك في ليل مدى الدهر مظلم
وما ليل من وارى التراب حبيب	بأقصر من ليل الحب المتيم
فكم بين راج تلاياب وآيس	وأيّن جميل في الأسى من متم

وواضح في هذا البيت الأخير أثر ثقافة الشاعر الأدبية والتاريخية، فهو يضرب مثلاً لفارق من يحب ولكن مع رجاء اللقاء، بجميل بثينة، الذي افتقد صاحبته لكن على أمل اللقاء، كما يضرب مثلاً لفارق من يحب لكن مع اليأس الكامل من أي لقاء في الدنيا يتم بن تويره، الذي فقد أخاه مالكا، وكان لفقده أشد الوقع على نفسه وأقساه.

وفي أبيات أخرى نرى أمية يقول رائياً صديقاً:

سوابق عيرتى سحرى وفيضى	وان تغضُ الدموعُ فلا تفيض
رَمَى حَدُّ الردى مَنْ كَانَ مِنى	بمنزلة الشفاء من المريض
وكم لاقى الردى بطعان سمر	وشدَّ سوابق وقسراع بيض

وليس يخفى تأثر الشاعر بعرفته كطبيب، حيث ذكر (الشفاء) و (المريض) وجعل إحساس المريض بالشفاء هو ذروة الإحساس الحبيب..

وما يعكس ثقافة أمية - أو جانباً منها - قوله في الإسطرلاب:

جرم إذا ما التمسست قيمته جَلُّ عن التبر وهو من صُفَر

مختصر وهو إذ تفتشهُ عن ملج العلم غير مختصر
تحمله وهو حامل قلْكَ لو لم يدُرْ بالبنان ثم يدُرْ
مسكنه الأرض وهو متبناها عن جل ما في السماء من خَبر
ومن بديع شعر أُمّية وصفه لمظاهر الطبيعة، وذلك مثل قوله في روضة:

خُضِرَ خمانها، زُرِقَ جدالها فالحسن مؤتلف فيها ومختلف
دوح وظل يلذ العيش بينهما هذا يَصرِفُ كما تهوى وذاتِ رِفْ
يجرى النسيم على أرجائها دننا وملوّه أَرَجٌ يُشَقِّى به الدُفِ
غريرة من بنات الروض ناعمة يَتَنَبَّى معاطفها في السندس الترف

وقد سجل أُمّية في بعض أشعاره جانباً من العادات المصرية في الاحتفال بالنيل، كقوله في مهرجان توقد فيه الشموع على صفحة النهر الخالد:

كأنما النيل والشموع به افق سماء تألقت شهباً
قد كان من فضة فصيره تَوَقَّدُ النصارى فوقه ذهباً

وحتى هنا يمكن أن نستشف انعكاس ثقافة الشاعر الفلكية، والطبيعية والكيمائية على شعره، تلك الثقافة التى أثرت الصورة الشعرية ومنحتها حيوية لا تخفى.

وبعد، فهل عرف تاريخ الفكر الإنسانى كثيرين من أمثال أُمّية بن عبد العزيز الداني الأندلسي، في تنوع معارفه وتشعب مواهبه؟ لا أظن، فهو واحد من تلك الفئات العبقريّة التى تصنعها السماء أشبه بالمعجزات، وهبهات أن تتكرر كثيراً هبهات^(١).

(١) أهم مراجع المقال: الأعلام للزركلى، ووفيات الأعيان لابن خلكان، والمغرب لابن سعيد، وخريدة القصر للعماد الأصفهاني، والرسالة المصرية لابن الصلت أُمّية بن عبد العزيز، وطبقات الأطباء لابن أبى أصيبعة، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلى، والبحث الجامعى الذى أنجزه الباحث الليبي السيد / عبد الله الهونى، وهو بحث نال به صاحبه درجة الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	٩
القسم الأول: (حول بعض قضايا الأدب)	
الأدب بين الحرية والالتزام.....	١٣
الأديب العربي والصراع ضد الصهيونية والأمبريالية.....	٢٠
الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد.....	٢٨
توثيق الارتباط بالتراث العربي.....	٤١
تراثا الأدبي والأدب الأوربي.....	٥٤
موسيقى الشعر بين التقيد والتحرر.....	٦٦
لغة المسرح بين الشعر والنثر.....	٧٩
الشعر الشعبي الأندلسي.....	٨٨
القسم الثاني: (مع بعض الأدياء المصريين)	
مصطفى لطفى المنفلوطى الأديب المناضل.....	٩٩
طه حسين مؤصل منهج الدراسات الأدبية.....	١٠٦
شوقي وسياسة عصره.....	١٢١
إبراهيم ناجى ومكانة فنه وملامحه.....	١٣٥
محمود حسن إسماعيل وسمات شعره.....	١٤٥
نجيب محفوظ وروافد فنه ومراحل انتاجه.....	١٥٣
يوسف إدريس ونسيجه القصصى.....	١٦١
أمين يوسف غراب وآخر أعماله.....	١٦٩
القسم الثالث: (مع بعض الأدياء الأندلسيين)	
عبد الرحمن الداخلى صقر قریش.....	١٨١
ابن هانىء الأندلسى الشاعر الداعية القتل.....	١٩٠
ابن دراج شاعر العاطفة الأسرية.....	١٩٨
ابن زيدون الشاعر الوزير العاشق.....	٢١٩
المعتمد بن عباد الشاعر الملك السجين.....	٢٢٧
أمية بن أبى الصلت الأندلسى.....	٢٣٥

من تراث الدكتور أحمد هيكل



(أ) كتب ودراسات:


- * الأدب الأندلسي
- من الفتح إلى سقوط الخلافة
- * تطور الأدب الحديث في مصر
- من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية .
- * الأدب القصصي والمسرحي
- من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية
- * دراسات أدبية .
- * قصائد أندلسية .
- * محاضرات عن الإسلام «بالإسبانية»
- * شخصيات أدبية .
- * سنوات وذكريات .
- * سيرة ذاتية .

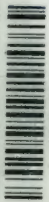
(ب) دواوين شعرية:

- * أصداء الناي .
- * حفيف الخريف .





 Bibliotheca Alexandrina



1201863